



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري



مناهج في قراءة الشعر وتذوقه

أ.د. صلاح رزق

أ.د. أحمد درويش

أ.د. فوزي عيسى

أ.د. شفيع السيد

أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف

أعدها وقدم لها

د. محمد مصطفى أبو شوارب



مناهج في قراءة الشعر وتذوقه

أ.د. أحمد درويش أ.د. صلاح رزق
أ.د. شفيع السيد أ.د. فوزي عيسى

أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف

أعدّها وقدم لها
د. محمد مصطفى أبو شوارب

تصدير

لم تكن تتصور، عندما فكرنا فى إقامة دورة تثقيفية للعروض وتذوق الشعر استحابة لرغبة بعض عشاق الشعر العربى. أن هذا المشروع سيلقى من الذىوع والانتشار، ويحقق من النجاح والفعالية ما صار إليه اليوم.

فما إن بدأنا أولى دوراتنا بدولة الكويت فى سبتمبر/أيلول سنة ٢٠٠٠م، مواكبة لاختيار الكويت كعاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠١م، حتى انطلقت سلسلة الدورات التثقيفية التى تقيمها مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى فى "علم العروض وتذوق الشعر" إلى مدينة الإسكندرية فى مارس/آذار سنة ٢٠٠٢م فمدينة تونس فى أغسطس/آب من العام نفسه، ثم دمشق، والقاهرة. وعمّان، وطرابلس الشام، والرباط والخرطوم وصنعاء، ثم تجاوزت هذه الدورات حدود العالم العربى إلى طهران، متعاونة فى ذلك كله مع كبريات الجامعات والمؤسسات الثقافية العربية^(١).

ولم يقنع مشروعنا الطموح بما حقق من إنجاز فى إطار علم العروض وتذوق الشعر، فامتد واتسع ليشمل "مهارات اللغة العربية" : نحوًا وصرفًا وتركيبًا بلاغيًا. واتسعت دائرة المنشغلين بدورات المؤسسة باتساع فروعها، ولم يعد الإقبال عليها مقصورًا على محبى الشعر، فن العربية الأول فحسب، بل صار روادها من مائر عشاق لغة الضاد على اختلاف أذواقهم ومذاهبهم ومشاربهم.

ولعل ما يبعث على الاعتزاز. أن الأرض قد ثبتت تحت أقدام هذه الدورات، فى سدة وجيزة، وصار لها دور فاعل فى تكوين مرجعية ثقافية وتقنية.

(١) انظر القائمة الملحقه بأسماء الدورات التدريبية التى أقامتها المؤسسة.

على مستوى رفيع لجميع المنتظمين فى دروسها التى تخيرت لها المؤسسة، نخبة من أهم الأساتذة المتخصصين وأشهرهم فى ربوع الوطن العربى.
وقد استقر منهاج العمل الموحد الذى اختارته المؤسسة لدوراتها التدريبية، على الإلمام العام بالمولد العلمية الآتية :

أولها - النحو والصرف. وثانيها- التركيب البلاغى.

وثالثها- علم العروض. ورابعها- تذوق الشعر.

ولما كانت المواد الثلاث الأولى غنية بقواعدها العامة وآلية تطبيقها، وبخاصة المادتين الأولى والثالثة، فقد عوّلت المؤسسة على أساتذة بعض الدورات، ومشرفيها فى تحديد منهاج الدروس ومحتوياتها، فى الإطار المرسوم من قبل المؤسسة، بالتوافق مع المنسق العام للدورات التدريبية فى المؤسسة.

أما فى درس "تذوق الشعر" فالاتجاهات جد متباينة، لاختلاف تصور مفهوم التذوق، وطرائقه، وسبل تعاطيه بين النقاد والباحثين والدارسين، لكثرة المذاهب النقدية والتحليلية والرؤى الذاتية التى تصاحب قراءة الشعر وتذوقه.

ومن ثم ارتأت المؤسسة توحيد طريقة التذوق الشعرى فى جميع دوراتها، واتفقت مع خمسة من كبار نقادنا المعاصرين، على اختيار عدد من نصوص الشعر العربى الأصيل، وتحليلها تحليلاً أدبياً يستكشف ما فيها من قيم جمالية وفنية ناصعة.

وقد جاءت الدراسات التى قدمها الكتاب الأفاضل، الدكاترة: أحمد درويش، وشفيع السيد، وصلاح رزق، وفوزى عيسى، ومحمد حماسة عبد اللطيف، محققة رؤية المؤسسة فى تقديم صورته حية لفنية الشعر العربى

الرصين، فى عصوره المتعاقبة، من الجاهلية حتى العصر الحديث، ومنطلقة من
مهاده نظرى متساوق، حقق لها الانسجام، على الرغم من فروق الإحساس الخاص،
والنظرة الذوقية الذاتية، إلى النصوص. والميزة الواضحة فى هذه الدراسات، أنها
تجعلنا نضع أيدينا على أهم ما ينبغى أن يلفت قارئ الشعر، وهو قدرة كل شاعر
على توظيف عناصر الأداء الفنى : اللغة/ الصورة/ الإيقاع/ البناء، فى سبيل تقديم
رؤياه الفنية، والتعبير عن الغاية الإنسانية التى يطرحتها شعره.

ويسرنى أن أقدم هذا الكتاب بأن أنوه بالجهود المخلصة التى بذلها
الأستاذ عبد الجواد العبادلة، المنسق العام للدورات التدريبية فى المؤسسة، لإنجاز
هذا الكتاب، وإخراجه بالحلّة التى هو فيها، وأن أشكر الأخ الدكتور
محمد مصطفى أبو شوارب الذى قام بجهد ميمون فى إعداد هذا الكتاب، والتنسيق
بين النقاد الكبار الذين تكرموا بكتابة فصوله ودراساته.

شَكَرَ اللهُ سَعَىَ المخلصين جميعاً، ووفقنا وإياكم لخدمة تراث أمتنا الخالد،
وعلى الله قصد السبيل، سبحانه، نعم المولى ونعم النصير!!!

عبد العزيز سعود البابطين

الكويت فى ٣/٨/٢٠٠٤م

قائمة بأسماء الدورات التدريبية التي أقامتها
مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في "علم العروض - فنون الشعر - مهارات اللغة العربية: نحواً وصرفاً وبلاغة"
في الوطن العربي من ٢٠٠٢/٩/٢٣ - ٢٠٠٤/٨/١

٢	رقم الدورة في ككل بلد عربي	اسم الدورة	المكان والزمان	عدد المحررين	تاريخ بدء الدورة	تاريخ نهاية الدورة	الساعات المحددة	اسم منسق عام الدورة أو المشرف	تاريخ حفل التخرج
١	الدورة الأولى	علم العروض وفنون الشعر	الكويت-المدينة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	١٣٣	٢٠٠٠/٩/٢٣	٢٠٠٠/١/٢٣	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبدلة	
٢	الدورة الثانية	علم العروض وفنون الشعر	الكويت-المدينة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٥٧	٢٠٠١/٢/١٠	٢٠٠١/٥/٤	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبدلة	٢٠٠١/٥/٦
٣	الدورة الثالثة	علم العروض وفنون الشعر	الكويت-المدينة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٤٣	٢٠٠١/٨/٢٢	٢٠٠١/١٢/٥	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبدلة	
٤	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية -شعراً وصرفاً وبلاغة	الكويت-المدينة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	١٥	٢٠٠١/٨/٢٢	٢٠٠١/١٢/٥	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبدلة	
٥	الدورة الرابعة	علم العروض وفنون الشعر	الكويت-المدينة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٤٦	٢٠٠٢/٣/٩	٢٠٠٢/٥/١٥	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبدلة	٢٠٠٢/٥/١٩
٦	الدورة الثانية	مهارات اللغة العربية -شعراً وصرفاً وبلاغة	الكويت-المدينة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٢٠	٢٠٠٢/٣/٩	٢٠٠٢/٥/١٥	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبدلة	
٧	الدورة الأولى لولاية البحرين	فن الإلقاء ومهارات اللغة العربية	الكويت - لولاية العامة (مبنى وزارة الإعلام)	١٣	٢٠٠١/٣/١٠	٢٠٠١/٣/٢٨	٤٤	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبدلة	
٨	الدورة الثانية لولاية البحرين	فن الإلقاء ومهارات اللغة العربية	الكويت - لولاية العامة (مبنى وزارة الإعلام)	١٨	٢٠٠٢/٤/١٧	٢٠٠٢/٥/٢٦	٤٨	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبدلة	٢٠٠٥/٥/١٩
٩	الدورة الأولى	علم العروض وفنون الشعر	الإسكندرية-جمعية أبن توم لتسمية البيئة والمجتمع	١٥٠	٢٠٠٢/٢/٢٥	٢٠٠٢/٤/٢٩	٧٥	الدكتور د. محمد معطي أبو شوارب	٢٠٠٧/٧/٦
١٠	الدورة الأولى	علم العروض وفنون الشعر	تونس-بيت شعر لوزارة الثقافة والشباب والتربية	٥٦	٢٠٠٢/٨/٣٠	٢٠٠٢/١٠/١٢	٥٦	الدكتور الدكتور المرفقي	٢٠٠٢/١٠/١٢
١١	الدورة الخامسة	علم العروض وفنون الشعر	الكويت-المدينة العامة لك أبن توم للتعليم التطبيقي والتدريب	٤٨	٢٠٠٢/٩/٢١	٢٠٠٢/١٢/٢٥	٧٥	د. جمال أحمد أ. عبد الجواد العبدلة	

م	رقم الدورة في كل بلد عربي	اسم الدورة	المكان والزمان	عدد المحاضرين	تاريخ بدء الدورة	تاريخ نهاية الدورة	الساعات المخصصة	اسم منسق عام الدورة أو المشرف	تاريخ حفل التخرج
١٢	الدورة الثالثة	مهارات اللغة العربية - غزلاً وصرفاً وبلاغة	الكويت - الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٧٢	٢٠٠٢/٩/٢١	٢٠٠٢/١٢/٢٥	٧٥	د. جمال أحمد أ. عبد الخوار العبدلة	٢٠٠٢/٩/٢١
١٣	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية - غزلاً وصرفاً وبلاغة	جمهورية مصر العربية - مركز الإسكندرية للإبداع	٩٦	٢٠٠٣/٢/٨	٢٠٠٣/٤/٢٦	٧٥	الشرف د. محمد مصطفى أبو شوارب	٢٠٠٣/٩/٢١
١٤	الدورة الثانية	علم العروض وتنويع الشعر	جمهورية مصر العربية - مركز الإسكندرية للإبداع	٩٩١	٢٠٠٣/٢/٢٢	٢٠٠٣/٥/١٠	٧٥	للشرف د. محمد مصطفى أبو شوارب	٢٠٠٣/٩/٢١
١٥	الدورة الأولى	علم العروض وتنويع الشعر	الجمهورية العربية السورية - جامعة دمشق	١٠٦	٢٠٠٣/٢/١٦	٢٠٠٣/٤/٢٢	٦٤	للشرف أ.د. علي أبو زيد	٢٠٠٣/٧/٢٧
١٦	الدورة الأولى	علم العروض وتنويع الشعر	المملكة الأردنية الهاشمية - الجامعة الأردنية	١١٤	٢٠٠٣/٢/٢٣	٢٠٠٣/٥/٢٦	٥٠	للشرف أ. تحسين بشير	٢٠٠٣/٥/٢٩
١٧	الدورة السادسة	علم العروض وتنويع الشعر	تونس - كلية الآداب - جامعة الكويت	٣٨	٢٠٠٣/١٠/٥	٢٠٠٣/١٢/٢٨	٥٠	المسوق لعلوم: عبد الجواد العبدلة	
١٨	الدورة الرابعة	مهارات اللغة العربية - غزلاً وصرفاً وبلاغة	تونس - كلية الآداب - جامعة الكويت	١٣	٢٠٠٣/١٠/٥	٢٠٠٣/١٢/٢٨	٥٠	المسوق لعلوم: عبد الجواد العبدلة	
١٩	الدورة الثانية	علم العروض وتنويع الشعر	تونس - بيت الشعر بوزارة الثقافة والشباب والرفه	٥٢	٢٠٠٣/٨/٢٩	٢٠٠٣/١٠/١٨	٥٦	للاعلام المصنف للزغني	٢٠٠٣/١٠/١٨
٢٠	الدورة الأولى	علم العروض وتنويع الشعر	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	٨١	٢٠٠٣/١٠/١٨	٢٠٠٣/١٢/١٠	١٠٠	أ.د. محمد حمادة عبد اللطيف	٢٠٠٣/١٢/١٣
٢١	الدورة الأولى	علم العروض وتنويع الشعر	لبنان - منتدى طرابلس الشعرى	٢٧	٢٠٠٣/١٢/٢	٢٠٠٤/٣/١٨	١٠٠	أ.د. ياسين الأيوبي	٢٠٠٤/٧/١١
٢٢	الدورة الأولى	علم العروض وتنويع الشعر	المغرب / الرباط - جامعة محمد الخامس	١٦	٢٠٠٤/٣/١٠	٢٠٠٤/٥/١٠	١٠٠	أ.د. سعيد بن سعيد الطوري	٢٠٠٤/٥/١٤
٢٣	الدورة الأولى	علم العروض وتنويع الشعر	المغرب - مكناس						
٢٤	الدورة الأولى	علم العروض وتنويع الشعر	السودان - جامعة الخرطوم / كلية الآداب	١٥٨	٢٠٠٤/٧/١٠	٢٠٠٤/٩/١٠	١٠٠	د. علي محمود رئيس قسم اللغة العربية سثناء إبراهيم محمد	٢٠٠٤/٩/٢٩
٢٥	الدورة الثانية	علم العروض وتنويع الشعر	المملكة الأردنية الهاشمية - الجامعة الأردنية	٥٢	٢٠٠٤/٢/٢٩	حتى نهاية مايو	١٠٠	السيد / تحسين بشير	لا يوجد إلا بعد بداية الدورة الثالثة
٢٦	الدورة السابعة	علم العروض وتنويع الشعر	جامعة الكويت - كلية الآداب	٤٨	٢٠٠٤/٣/١	٢٠٠٤/٤/٢٦	١٠٠	عبد الجواد العبدلة - د. بدر ناصر الطهي	تأجيل حتى بداية ديسمبر
٢٧	الدورة الخامسة	مهارات اللغة العربية	جامعة الكويت - كلية الآداب	٥٨	٢٠٠٤/٣/١	٢٠٠٤/٤/٢٦	٥٠	عبد الجواد العبدلة - د. بدر ناصر الطهي	سبتمبر ٢٠٠٥
٢٨	الدورة الثانية	علم العروض وتنويع الشعر	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	٢٥٣	٢٠٠٤/٣/١٤	٢٠٠٤/٤/٢٤	١٠٠	أ.د. محمد حمادة عبد اللطيف	لا يوجد إلا بعد بداية الدورة الثانية
٢٩	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	٢٥٣	٢٠٠٤/٣/١٤	٢٠٠٤/٤/٢٤	٥٠	أ.د. علي أبو زيد	

٢	رقم الدورة في كل بلد عربي	اسم الدورة	المكان والزمان	عدد المحاضرين	تاريخ بدء الدورة	تاريخ نهاية الدورة	الساعات المخصصة	اسم منسق عام الدورة أو المشرف	تاريخ حفل التخرج
٢٠	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة دمشق	١٢٥	٢٠٠٤/٢/٩	٢٠٠٤/٥/٤	٨٠	أ.د. علي أبو زيد	لا يوجد إلا بعد نهاية الدورة الثالثة
٢١	الدورة الثالثة	علم العروض وتذوق الشعر	الهيئة العامة لتصوير الفنون / قصر الفنون - سبيل جابر	١٠٨	٢٠٠٤/٣/١٣	٢٠٠٤/٥/٢٩	١٠٠	د. محمد مصطفى أبو شوارب	لا يوجد
٢٢	الدورة الثانية	مهارات اللغة العربية	الهيئة العامة لتصوير الفنون / قصر الفنون - سبيل جابر	٩٥	٢٠٠٤/٣/١٣	٢٠٠٤/٥/٢٩	٥٠	د. محمد مصطفى أبو شوارب	
٢٣	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	لبنان - مستشفى طرابلس الشعري	٢١	٢٠٠٤/٤/٢	٢٠٠٤/٦/٢٦	١٠٠	أ.د. ياسين الأيوبي	٢٠٠٤/٧/١
٢٤	الدورة الثالثة	علم العروض وتذوق الشعر	لبنان - مستشفى طرابلس الشعري		٢٠٠٤ خريف		١٠٠	أ.د. ياسين الأيوبي	
٢٥	الدورة الثالثة	دورة تأسيسية للنبع جدد	وزارة الإعلام - إدارة المذيعون	٣٠	٢٠٠٤/٥/٨	٢٠٠٤/٧/٢١	١٨٤	د. عبد الجواد الجادلية - النسبية	في سبتمبر ٢٠٠٥
			عدد المحاضرين	٢٧٢٧				سلوى حسين الجعد الله	
٢٦	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	تونس - جامعة العلامة الطرابلسي						
٢٧	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية	طهران - جامعة العلامة الطرابلسي						
٢٨	الدورة الخامسة	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة الكويت - كلية الآداب		٢٠٠٤/١٠/٢	ديسمبر ٢٠٠٤	١٠٠	أ. عبد الجواد الجادلية	نهاية ديسمبر ٢٠٠٤
٢٩	الدورة السادسة	مهارات اللغة العربية	جامعة الكويت - كلية الآداب		٢٠٠٤/١٠/٢	ديسمبر ٢٠٠٤	٥٠	أ. عبد الجواد الجادلية	نهاية ديسمبر ٢٠٠٤
٣٠	الدورة الثانية	مكتبة - مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	٢٥٧	من ٢٠٠٤/٧/٢٥	٢٠٠٤/٧/٢٧	٥٠	أ.د. محمد حماسة عبد الحفيظ	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤١	الدورة الثالثة	دورة تأسيسية - مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	١٢١	من ٢٠٠٤/٧/٢٧	٢٠٠٤/٧/٢٩	٧٥	أ.د. محمد حماسة عبد الحفيظ	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤٢	الدورة الثالثة	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم		٢٠٠٤/٩/١٥	٢٠٠٤/١١/١٥	١٠٠	أ.د. محمد حماسة عبد الحفيظ	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤٣	الدورة الرابعة	مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم		٢٠٠٤/٩/١٥	٢٠٠٤/١١/١٥	٥٠	أ.د. محمد حماسة عبد الحفيظ	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤٤	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة الجزائر المركزية - كلية الآداب		يناير ٢٠٠٥	يناير ٢٠٠٥	١٠٠	أ.د. عثمان بدوي	في مايو ٢٠٠٥
٤٥	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة محمد الخامس - كلية الآداب والعلوم الإنسانية		أكتوبر ٢٠٠٤		١٠٠	المشرف أ.د. إدريس بلطيج	لا يوجد
٤٦	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية	مستشفى طرابلس الشعري		حريف ٢٠٠٤		٥٠	المشرف أ.د. ياسين الأيوبي	بعد الدورة الرابعة

تقديم

الحمد لله رب العالمين وحده لا شريك له ، حمداً يليق بعظيم شأنه وجليل إحسانه ، والصلاة والسلام على خاتم النبيين وسيد المرسلين ، وأشرف الخلق أجمعين ؛ محمد عليه وعلى آله وصحبه خير صلاة وأزكى سلام وبعد ؛

فليس فى طاقة أحد من المشتغلين بحقل الدراسات الإنسانية بوجه عام ؛ والمنصرفين منهم إلى النقد الأدبى -على وجه الخصوص- أن يجحد ما أحرزته الدراسات النقدية فى القرن الماضى من تقدم ذى إيقاع سريع ، وخطى متلاحقة ، وتطور مطرد ؛ مرتكزة فى ذلك كله على ما بلغت حركة الحياة الثقافية من تعمق التفكير ، ومنهجية الدرس ، وتنوع آليات القراءة والتأويل ؛ فى ظل ازدهار العلوم الإنسانية واستقلال كل واحد منها بمنهج درسه وطرق تناوله ، ثم تبادلها فيما بينها هذه المناهج والطرائق ، سعياً وراء إدراك الحقيقة العلمية الخالصة.

والنقد الأدبى من بين تلك العلوم يبحث فى الظاهرة الأدبية ، ويتخذها موضوعاً له ؛ بكل ما يتسع له الأدب من مفاهيم وتعريفات ، وبكل ما يطرحه من رؤى ودلالات ، وما يقبله من مناهج العلوم الأخرى ووسائلها المعرفية فى سبيل استكناه لغته الفنية وأساليبه من ناحية ؛ وما يحمله من قيم أخلاقية أو فكرية أو أيولوجية من ناحية ثانية ؛ وما يعكسه من طقوس إنسانية أو عادات اجتماعية أو تشكيلات نفسية من ناحية ثالثة ؛ وما ينتجه (وهذا هو الأهم) من قيم فنية جمالية إبداعية من ناحية رابعة ؛ أو فى سبيل الوقوف على غير ذلك من مقاصد الأدب وغاياته المتعددة.

ولقد تبنت النظريات النقدية فى ظل سيادة المذهبين الرومانسى

فالواقعي؛ الأطر المرجعية للنص الأدبي وسياقه الخارجي؛ مؤكدة صدور المبدع عن بيئته وعصره، وانتماءه إلى عرقه وطبقته؛ ومن ثم فلا بد من وجود أصداء ذلك كله في إبداعه؛ إلى الحد الذي دفع النقد زمنًا طويلًا إلى الحكم على المبدع الأدبي من خلال هذا المنظور؛ فنجاح المبدع أو فشله مرهونان بمدى قدرته على تصوير بيئته وعصره ونفسيته، وانطلاقه في التعبير عن مجتمعه وصدوره عن أحلام جماعته.

وفي هذا السياق، حاول النفسيون استكشاف آلية الإبداع الفني؛ إلا أن دراساتهم (وبحكم طبيعتها الخاصة) توقفت عند حدود الملاحظ الاستبطانية العابرة، أو تفسير الإبداع على أسس دينامية محصورة في توجهات الدراسات النفسية. وهذا عينه هو ما حد من فعالية النقد الأسطوري الذي سعى في نفس الإطار الباطني إلى تقنين الخيال الشعري ورده إلى النماذج الأسطورية الكامنة في بناء المخ، أو المطبوعة في التكوين العضوي على حد تعبير جلبرت موري^(١)، والتي هي بدورها رموز لحقائق عليا تمثل نماذج ثابتة من التفكير والشعور يتوارثها الآباء عن الأجداد.

ثم تلاحقت القفزات النقدية الواسعة المتصاعدة في النصف الثاني من القرن الماضي، حينما تشكل الخطاب النقدي في رحم البنى الفلسفية التجريبية؛ وفي مقدمتها البنيوية والتفكيكية، واستطاع شتراوس ودريدا وبارت وأتباعهم أن ينقلوا حركة النقد إلى فضاءات جديدة تمامًا، معتمدين بصورة شبه تامة على آليات سائر العلوم الإنسانية ومناهجها في العرض والتحليل والاستنتاج.

غير أن إغراق النقد في تلبس منجزات العلوم الإنسانية الأخرى، وتجريب آلياتها؛ خاصة منذ بزوغ عصر الحداثة وما بعدها بكل ما يحملان من

^(١) Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry, P: 4.

خطايا، ومن تعويضات للتكفير عن هذه الخطايا- أدى إلى سقوط كثير من النقاد فى دائرة الصراع مع النص الأدبى، منتجين لنا خطابات نقدية متغلقة تبعد بالنقد عن غاياته، وتقرب به من حدود المعميات والأحاجى، غارقة فى دوامات اللغة المتعالية اللامفهومة، المتماهية على ذاتها؛ خاصة وأن أغلب التنظيرات المرجعية لهذه الخطابات تنتمى إلى منظومات ثقافية مغايرة، وتنبع من مرتكزات فلسفية أبعد ما تكون عن طبيعة النص الأدبى العربى، وتكوين مبدعه النفسى، وسوسيو ثقافته.

ومن هنا كانت الحياة الأدبية محتاجة إلى نقد حقيقى يدرك ماهية الأدب الأساسية بوصفه استعمالاً فنياً للغة يعكس علاقة الأديب بذاته وعالمه؛ ويعى دور الناقد فى تناول الأعمال الإبداعية وتحليلها، وتصحيح الذوق وتوجيهه؛ ويؤمن بأن النقد خلق كشفى للأعمال الأدبية يقع على البقاع السحرية فيها ويؤولها على نحو يضعنا فى مدار الرؤية والحدس المشتركين بين الأديب والناقد.

إن قيمة النقد لا يمكن أن تكون فى تحوله عبثاً على النص، بل فى محاورة هذا النص، ومحاولة كشفه وتأويله؛ فالناقد المتذوق مطالب بالكشف أولاً عما يتميز به المبدع من قدرة خاصة على تناول مفردات الواقع، والنظر إليها بعين مغايرة تخرجها من عاديته وتعيد صياغتها، فتبدو كما لو كانت شيئاً مثيراً للدهشة والعجب.

وهو مطالب بالكشف ثانياً عن آية المبدع الكبرى والتي تكمن فى استعماله اللغة على نحو واع بالصلة بين الحدس والتعبير، وقادر على الإحساس بحاجة الخطاب إلى لغة مصيبة موحية فى تجليها البسيط الواشى بعمق مغرق فى الفنية؛ أو فى فيضائها الجارف حين تسمى إلى اجتياح ألفة استعمال المفردات وفق تلازمها الدلالى، مقيمة علاقات جديدة لا مألوفة بين الدوال اللغوية.

وليس معنى هذا أن يحصر الخطاب النقدي نفسه فى إطار النص المتحقق دون الانشغال بكيفية تحقيقه. فإدراك أدبية النصوص الفنية لا يمكن إنجازه دون أن يبحث النقد عن معاينة التوازن التكويني لهذه النصوص. والواجب على الناقد فى سبيل ذلك تجريب الفعل الإبداعي، وتهيئة عناصره للدخول فى دائرة التحريك أو الاشتغال، بحيث يمكنه استحضار أنماط الخلق ومؤثراته المتوزعة بين ظرف تاريخي، وحدث سياسي، ووضعية اجتماعية، ومناخ ثقافي؛ وعلاقتها بمقتضيات الأدب النصية المتمثلة فى أصوله الفنية.

إننا فى سبيل التواصل مع النصوص الأدبية، وتذوقها، وإدراك قوانينها الخاصة وعظمتها الفنية، والإحساس بما فيها من جمال- محتاجون إلى خطاب نقدي يوغل فى المعرفة بأنماط الإبداع، ويجعل الرجوع إلى مبدأ الاختبار الإبداعي فى موضع السؤال دائماً، فى إطار من مرجعية مؤثرات الخلق ومقتضياته؛ بحيث يحقق امتيازاً خاصاً فى قدرته على الوصول إلى تركيب الخطاب الإبداعي ودلالته، وبلاغة الأشكال الفنية وفعاليتها.

ولعل قارئ هذا الكتاب واجد ذلك الخطاب النقدي، أو أعم ركائزه، على نحو من الأنحاء عبر دراساته التسع التى قدمها خمسة من أهم النقاد المائزين فى المشهد الأدبي المعاصر؛ لكل واحد منهم مشروع النقدي الذى يستند بالدرجة الأولى إلى موهبة إبداعية حية، ثم معرفة تنظيرية عميقة، وممارسة تطبيقية واسعة فى إطار الدرس الأكاديمي المنظم الذى جمعهم بصورة ما (رغم تفرد كل واحد منهم على مستوى مقاربة النصوص وتشكيل التجربة النقدية وتوظيف أدواتها) فى إطار رؤية منسجمة يكشف عنها إنتاجهم النقدي الثرى تنظيراً وتطبيقاً؛ حتى يمكننا أن نعد إسهامهم النقدي نموذجاً للفعالية المثالية إزاء النصوص الأدبية؛ هذه الفعالية القادرة على تبیین روح الفن وجماله، وتبيين

قيمه ومثله ؛ وتأويل ذلك كله ، وتفسير أدبيته فى ضوء المعطيات الفردية والجماعية للإبداع ، وفى ضوء مؤسسات بناء النص ذاتها بوصفها المصدر الأساسى للسلطة النقدية على حد تعبير رولان بارت ؛ فالتجربة الإبداعية تفرض شكلها النصى على مبدعها ، والنص بدوره يفرض منهج تحليله وتأويله على ناقد.

ويبدو الناقد اللغوى الكبير ، والشاعر المبدع ، الأستاذ الدكتور/ محمد حماسة عبد اللطيف ؛ منطلقاً من هذا التصور فى دراسته مفضلية ثعلبة بن صعير الرائية ، مسلطاً الضوء على البنية الثنائية المؤسسة للقصيدة ، من خلال كشف علاقاتها الأفقية والرأسية ؛ محدداً العلاقات الأفقية فى تلكم الروابط النحوية التى تشد أجزاء الجملة ، وما يتصل بها من خبر وإنشاء ؛ أما العلاقات الرأسية فهى التى تسهم فى تماسك أجزاء القصيدة سياقياً وتركيبياً.

وهذان اللونان من العلاقات هما اللذان يشكلان معاً نسيج القصيدة لحمته وسداه ، وآليات ارتباطه وعضويته ؛ وكأن الدكتور/ حماسة (وفق هذا التصور) قد اختار لخطابه النقدى ثنائية موازية لثنائية الخطاب الإبداعى ؛ إذ ينطلق فى قراءته القصيدة من سكونية التركيب النحوى إلى دينامية المعنى النحوى ؛ مؤسساً نقده الذى دلف منه إلى عالم القصيدة ، على محورية المفهوم العام للجملة اللغوية النحوية مهما اتسع هذا المفهوم ؛ على نحو تنفلت معه الجملة من دلالة التركيب الضيق للكلمات الرئيسة ، لتدخل فضاءً أرحب يسمح بالاتساع لكلمات أخرى يقتضيها استقصاء الدلالات المركزية ، حتى أننا نجد الجملة الشعرية الواحدة يمتد حيزها التركيبى ليشمل تسعة أبيات كاملة من القصيدة.

واللافت للنظر فى هذه الدراسة إنما هو قدرة ناقدنا الظاهرة على تحليل هذه الجمل الشعرية (طالت أم قصرت) والكشف عما ببعضها من كثافة متمثلة فى خصوصية تركيبها النحوى ومنتوجها الدلالى.

وينطلق الناقد الكبير، الأستاذ الدكتور/ صلاح رزق من مفهوم قيمى للمروءة بتجلييها الرئيسين: البطولة/ الفروسية؛ فى دراسته ليمية حاتم بن عبد الله الطائى التى كتب لها الخلود انطلاقها من خصوصية التجربة الذاتية الفردية إلى عمومية التجربة الإنسانية الشمولية.

وهو يؤسس تحليله النص على ثنائية الرؤية النقدية التى تبدو خياراً محتوماً، نتيجة ثنائية الرؤية الإبداعية التى تنبنى عليها القصيدة؛ ومن ثم يحرص ناقدنا على إبراز جوهر المفارقة ومشاهدها التى تبين عنها القصيدة حتى تعظم وتكبر زماناً ومكاناً وحظوظاً؛ مكتسبةً عمومية التجربة وديمومتها؛ معتمدة فى كشف المفارقة على خلاصة التجارب الإنسانية فى المقابلة بين جامع المال نصباً وشقاء حتى يتردى إلى نهايته محشواً فى قبره مطبقاً كفيه على الفراغ من ناحية؛ وصاحب العطاء اللامحدود من ناحية أخرى.

وهكذا يبدو ناقدنا مركزاً على مفارقة التقابل النابعة من ثنائية التصور فى الكشف عن فعالية القصيدة بوصفها محاولة للخروج من حيز السلوك الاعتيادى فناً واجتماعياً، إلى حيز تشكيل رؤية ذاتية تدعو إلى إعلاء النموذج الإنسانى الأسمى.

وعلى الرغم من افتتاح الدراسة التى قدمها الدكتور/ صلاح رزق بإجراء تاريخى يتمثل فى تسليط الضوء على جوانب من حياة حاتم الطائى بقصد اكتشاف مدى الانسجام بين الفعل الحياتى والقول الشعرى فى القصيدة- إلا أن الناقد لم ينزلق إلى التورط فى مقاربة تاريخية خارج النص، فسرعان ما انصرف إلى التحليل الجزئى المكثف فى دقة وإحكام ينبئان بوضوح عن روح الإخلاص لعلم الشعر.

ولا يكاد الناقد المبدع والشاعر الكبير، الأستاذ الدكتور/ أحمد درويش
يبعدنا كثيراً عن أجواء البادية وحيواتها وقيمها في دراسته الممتعة عن
"الصحراء والحواس المستنفرة... قراءة في شعر عنتره"؛ محاولاً إعادة النظام
إلى لوحة الصحراء العربية الفنية التي تلقى في نفس قارئها، كلما أقبل على
مشاهدتها... دقائق متتابعة من المتعة الروحية الخالصة التي تتلبس الوجدان،
والتي لا يمكن للمستقبل الخامل حسه أن يتوحد معها أو أن يشعر بها على
الأقل، إلا إذا شحذ حواسه واستنفرها حتى يكون قابلاً وفاعلاً في ذات الوقت.
وقد ركز ناقدنا في قراءته ثلاثة من نصوص عنتره: الميمية المطولة،
ودالية، ولامية- في دراسة متساوقة يسعى من خلالها إلى الكشف عن عالم
عنتره الجمالي، مدلاً بمنهجها وإجراءاتها على قدرة هذا الشاعر الفذة على
إمتاع قارئه متعة خالصة ذات مذاق حسي بدوي.

ولعل أهم ما يميز هذه القراءة في شعر عنتره، إنما ينحصر في أربعة
ملاحظ رئيسية:

أولها- التقاؤها وآراء واحد من أهم قراء الشعر الجاهلي ومتذوقيه وكاشفي
أسراره، وهو الأستاذ الدكتور/ محمد النويهي الذي رسم كتابه "في
الشعر الجاهلي... دراسة وتقويم"؛ منهجاً خاصاً لمقاربة شعرنا
الجاهلي، يتلاءم وخصوصية تشكيله اللغوي وظرفه الاجتماعي.

ثانيها- تجاوزها في تفسير شعر عنتره حدود المعاجم العربية والشروح اللغوية
القديمة، بحيث تصبح هذه الشروح نقطة انطلاق فحسب يتحرر منها
التأويل في خطوة لاحقة كلما أضاء له عالم القصيدة الجمالي دلالات
أخرى لم يلتفت إليها السابقون.

ثالثها- تركيزها على بؤرة الدلالة الحسية فى شعر عنتره، لافتة إلى أن الشاعر فى ربطه وتنقله بين الصور الحسية المختلفة؛ كان اعتماده الأساسى على " كيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد التى تتاح للحواس، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع إلى المناخ المتميز لعالم الشاعر".

أما رابع هذه الملاحظ وأهمها؛ فيتمثل فى قدرة الدكتور/ أحمد درويش على تقديم قراءة نقدية تعلو فى لغتها حتى كادت أن تكون إبداعاً موازياً لإبداع عنتره، وحتى صارت المعالجة النقدية لافتة إلى ذاتها بقدر ما تلفت إلى الموضوع المدروس.

وتظهر الدراسة الثانية التى يقدمها الشاعر الناقد الدكتور/ محمد حماسة عبد اللطيف فى هذا الكتاب؛ تمسكه الشديد باختيار المنهج البنائى الذى يبدو ناقدنا معه أكثر إلحاحاً على النص ذاته من خلال دراسة ثنائية البنية على المستويين السطحى والعميق فى يائية سحيم عبد بنى الحسحاس.

وتبدو حركته النقدية فى هذه الدراسة مرتكزة على موقف بنيوى واضح فى تناول النص بعيداً عن أطره المرجعية، وعلاقاته الخارجية؛ مؤكداً بذلك حداثة مقاربته التى لا تنصب على غير البناء اللغوى للقصيدة، معتمداً مصطلح: "التفسير والقراءة" فى تمايزه عن مصطلح: "الشرح" الذى يتلبس بالمقارنات اللغوية الساذجة والمضمونية النمطية.

وقد استطاع الدكتور/ حماسة أن يكشف بمهارة فائقة، حين غوصه فى البنية العميقة للقصيدة؛ عن الحركة القوية المتدفقة فى باطنها، والتى ربما لا تبين عنها بنيتها الظاهرة، تماماً كالبحر الذى يبدو السكون ظاهراً فى سطحه رغم شدة تيارات أعماقه وسرعتها المتدفقة فى باطنه.

ولعل من أبرز ذلك التفاته الواعى إلى سلسلة الأفعال ذات الأزمنة المختلفة ودورها فى دفع دلالات القصيدة؛ وقدرة الشاعر على توظيفها فى بنية الجملة الشعرية؛ مع قدرته اللغوية المتفننة على تفعيل الضمير فى بناء الصورة الشعرية خاصة فى اللوحتين الأوليين من القصيدة.

ويقدم لنا الناقد القدير الأستاذ الدكتور/ شفيح السيد قراءة ممتعة لبائية المتنبي فى مدح كافور الإخشيدي، تتميز برؤية عميقة شديدة الوعى، وتحليل قيم شديد الخصوبة.

وربما كان جانب كبير من إمتاع هذه القراءة وحيويتها مستمدًا من براعة الاختيار وإصابته. فعين الناقد الفاحصة وقعت فى هذه القصيدة على تجربة شديدة الخصوصية تنبع من شخصية إبداعية فريدة متميزة لا شبيه لها، بكل ما تثيره من جدل محتدم، على امتداد تاريخ شعرنا العربى، وتعبر فى ذات الوقت عن لحظة فارقة فى حياة هذه الشخصية، وعن موقفها إزاء تشكلات الحدث التاريخى المعاصر من خلال رؤيتها شخصية كافور الإخشيدي بوصفه موضوع القصيدة، وطبيعة علاقته مع الذات المبدعة؛ وهو ما عبر عنه بإقتدار عنوان الدراسة "الصراع بين الذات والآخر فى بائية المتنبي".

وقد يتصور بعضهم أن الدراسة على هذا النحو منشغلة بالرصد الفوقى لسطح التجربة، غير أن من ينعم فيها النظر يمكنه أن يلحظ قدرة الدراسة على وضع المتلقى فى مركز الحدث العميق للتجربة، والذى يركز على ثنائية مضادة يجدها القارئ مفتاحًا رئيسيًا فى هذا النص، وفى غيره من النصوص السابقة، والتى يطلق عليها الدكتور/ شفيح السيد هنا مصطلح "تكنيك المقابلة"، ويجعلنا بحسه النقدى النافذ، وذوقه الفنى المرفه داخل بؤرة الإحساس بحركة المقابلة وتوازيها فى النص مع جوه العام، وتمشيها مع حركته المتوترة انفراجًا وانكماشًا، على نحو يصبح معه تراجع تكنيك المقابلة فى نسيج القصيدة تخفيفًا من حدة توتر جوها العام، وإيذانًا بإقتراب حركة الأداء الشعرى من نهايته.

وقد استطاع ناقدنا بامتزاجه مع القصيدة وتوحيده بدلالاتها، أن يقع على حقائق التاريخ والفن في آن معاً داخل النص لا خارجه؛ محدداً حقيقة نفسية المتنبي في مدحته، ومفرقاً بين الصدق الفني والصدق الأخلاقي.

ويضع الناقد الكبير، والشاعر الفنان المبدع، الأستاذ الدكتور/ فوزى عيسى بما له من ملكة إبداعية أصيلة، وذائقة نقدية نافذة- يده في درس نونية ابن زيدون على مركز النص، وبؤرة تفجره المتمثلين في ثنائية الرؤية وتوازن التشكيل اللذين لمحناهما من قبل عند سائر الشعراء السابقين، واللذين يطلق عليهما ناقدنا في تحليله بناء النونية "منهج التضاد التعبيري" كاشفاً اللثام عن محورية أبنية المقابلة والتضاد والتحول، ودورها الفاعل في تصوير موقف الشاعر النفسي، ومعاناة الذات التي افتقدت الإحساس بمعنى الحياة وجدواها إثر فقد المحبوبة وغيابها، بحيث تصبح نون الروى المطلقة بألف المد المسبوقة بياء الردف في أواخر الأبيات- محاكاة صادقة لأنة الشاعر وتوجعه النابعين من مأساته العميقة.

وقد حاول الدكتور/ فوزى عيسى أن يجرب في هذه الدراسة شتى آليات النقد الحديثة، دون أن يغفل أدوات البلاغة القديمة في سبيل استجلاء التجربة الذاتية للقصيدة، متنوعاً بين تحليل البنى الدلالية والصوتية والإيقاعية والأسلوبية- وتأويلها جميعاً؛ بما يملك من حس الشاعر الفنان، وذوق الناقد المثقف.

ويعود ناقدنا الكبير الدكتور/ شفيع السيد، فيقدم لنا دراستين أخريين؛ أولاهما: في قصيدة "الربيع ووادي النيل" لأحمد شوقي؛ وثنتاهما: في قصيدة "من أنت يا نفسي؟" لميخائيل نعيمة.

ويبدو أن الناقد قد اختط لنفسه طريقاً مغايراً في تناول هاتين القصيدتين وتحليلهما، يختلف عن طريقه في درس بائية المتنبي التي أفاض في تحليلها

وتأويلها، على حين اكتفى عند درس نص شوقي ونعيمة بدور المرشد الذى يوجه قارئه، بعدما يرسم له الطريق، دون أن يصحبه فى دروبه وثنائياه. فهو يضعنا فى مدار الكشف إجمالاً دون تفصيل أو تخصيص، مسلطاً الضوء على عمق التقابل بين ثنائية الحياة والموت فى قصيدة شوقي؛ وكاشفاً عن ارتكاز بنية قصيدة نعيمة فى نسقها الفنى ومضمونها الفلسفى - على أسلوب الاستفهام الذى يبين عنوانها ويمثل مدخلاً طبيعياً للولوج إلى عالمها، علاوة على ما يحمله النص من ألوان التجديد فى الشكل والمضمون.

ثم تأتى دراسة الناقد المبدع الدكتور/ فوزى عيسى لقصيدة أبى القاسم الشابى الشهيرة "صلوات فى هيكل الحب" - لتمثل رؤية متممة لوجوه القراءة النقدية المتذوقة فى هذا الكتاب، ولتعكس تضافر الموهبة الإبداعية والروح العلمية فى امتداد التحليل والتأويل وانسراحهما؛ بوصفها أكبر الدراسات المختارة من حيث الكم؛ والاتساع التفصيلي؛ فيتتابع الناقد بنا ومعنا صعوداً فى بناء أبى القاسم الشابى الذى شيده ليكون محراب صلواته ومعلقة فنه وقد توازت درجات معراجيه مع موجاته التعبيرية ودفقاته الشعورية.

ويقف بنا الناقد المرشد منذ بداية معلقة الصلوات ليلفتنا إلى أن القصيدة تعد خطاباً جديداً للعشق، تشكل عذوبة المحبوبة فيه البؤرة المحورية التى تمنح القارئ موجات تلو موجات من التراتيل، وتدفعها دفعا، مع تنوع أحوال البث فيها من أول القصيدة إلى آخرها.

وإذا كان الناقد قد بدأ دراسته التحليلية للقصيدة داخل النص، دائراً فى شعابها الأسلوبية، ومحلقاً فى بنيتها الإيقاعية؛ فإنه ينتهى إلى دراستها خارجياً، مفسراً إيّاها فى إطار معجم الشابى الشعرى بصفة عامة، علاوة على تلبثه أمام الوشائج التى تربط أبا القاسم بأضرابه من شعراء أبوللو، مؤكداً خصوصية رؤاه الفنية والجمالية.

وبعد؛ فإن هذا الكتاب الذى تصدره اليوم مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، بما لها من رصيد ضخم فى خدمة التراث الشعري، والحركة الشعرية من المحيط إلى الخليج- يمثل مناهج متعددة فى قراءة الشعر ونقده وتذوقه، ويطرح عبر دراساته التسع آليات متفاوتة فى تحليل النصوص الشعرية وتأويلها، يجمع بينها جمال الفن وروعته وسحره، وقد نفخ فيها المنهج العلمى من روحه فضبط الرؤية وأحكم المقاربة.

وأعتقد أن شكرًا عميقًا يستحقه نقادنا الكبار الذين أسهموا فى تشكيل الفضاء النقدي لهذا العمل، الذى يعد (فى ظنى) واحدًا من أهم الممارسات التحليلية على النصوص الشعرية فى الأعوام الأخيرة، وأكثرها قدرة على كشف جوهر الإبداع الشعري وسبر أغواره وتبيين جمالياته للقارئ المتذوق.

ولا ريب فى أن شكرًا أعمق يستأهله الشاعر المبدع الأستاذ/ عبد العزيز سعود البابطين تقديرًا لما يقوم به من دور رائد وجهود مخلصة فى سبيل الشعر والشعراء، ومحبه هذا الفن الأصيل ومتذوقيه فى سائر بقاع العالم العربى؛ خاصة وقد أصبحت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري؛ بما تصدره من أعمال إبداعية، ومعاجم موسوعية، ودراسات نقدية، وما تقيمه من ملتقيات شعرية، ودورات تدريبية- علامة بارزة فى تاريخ حركة الشعر العربى المعاصر، ومركزًا من أهم مراكز الإشعاع الثقافى بصفة عامة، والشعري بصفة خاصة فى عالمنا العربى.

حسبنا جميعًا أن يكون هذا العمل المخلص فى سبيل وجه الحق والله من وراء القصد.

محمد مصطفى أبو شوارب

الإسكندرية فى ٢٩ / ٧ / ٢٠٠٤

العلاقات الرأسية والأفقية في القصيدة
(قصيدة ثعلبة بن صُعَيْر)

أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف

قال ثعلبة بن صَعِير المازني :

- ١- هَلْ عِنْدَ عَمْرَةٍ مِنْ بَتَاتٍ مُسَافِرٍ
 - ٢- سَتِمَ الإِقَامَةَ بَعْدَ طُولِ ثَوَائِهِ
 - ٣- لِعِدَاتِ ذِي أَرْبٍ وَلَا لِمَوَاعِدِ
 - ٤- وَعَدَّتْكَ ثُمَّتْ أَخْلَفَتْ مَوْعُودَهَا
 - ٥- وَأَرَى الْغَوَانِي لَا يَدُومُ وَصَالُهَا
 - ٦- وَإِذَا خَلِيلُكَ لَمْ يَدُمْ لَكَ وَصْلُهُ
 - ٧- وَجَنَاءَ مُجْفَرَةِ الضُّلُوعِ رَجِيلَةَ
 - ٨- تُضْحِي إِذَا دَقَّ الْمَطِيُّ كَأَنَّهَا
 - ٩- وَكَأَنَّ عَيْبَتَهَا وَفَضْلَ فِتَانِهَا
 - ١٠- يَبْرِي لِرَائِحَةِ يُسَاقِطُ رِيَشَهَا
 - ١١- فَتَذَكَّرْتَ ثَقْلًا رَثِيدًا بَعْدَمَا
 - ١٢- طَرَفْتَ مَرَاوِدَهَا وَغَرَّدَ سَقْبُهَا
 - ١٣- فَتَرَوُّحًا أَصْلًا بِشَدِّ مُهْذَبِ
 - ١٤- فَبَنَتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ خِبَاءَهَا
 - ١٥- أَسْمَى مَا يُذْرِيكَ أَنْ رُبَّ فِتْيَةٍ
 - ١٦- حَسَنَى الْفُكَاهَةِ لَا تَذُمُّ لِحَامَهُمْ
 - ١٧- بَاكَرْتُهُمْ بِسِبَاءِ جَوْنِ ذَارِعِ
 - ١٨- فَقَصَرْتُ يَوْمَهُمْ بِرَنَّةِ شَارِفِ
- ذِي حَاجَةٍ مُتَرَوِّحٍ أَوْ بَاكِرٍ
وَقَضَى لُبَانَتَهُ، فَلَيْسَ بِنَاطِرٍ
خُلْفٍ وَلَوْ خَلَفْتَ بِأَسْحَمِ مَآثِرِ
وَلَعَلَّ مَا مَنَعْتُكَ لَيْسَ بِضَائِرِ
أَبَدًا عَلَى عُسْرِ وَلَا لِمَيَاسِرِ
فَاقْطَعْ لُبَانَتَهُ بِحَرْفٍ ضَامِرِ
وَلَقَى الْهَوَاجِرِ ذَاتِ خَلْقٍ حَادِرِ
فَدَنَّ ابْنَ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْأَجْرِ
فَنَنَانٍ مِنْ كَنَفِي ظَلِيمٍ نَافِرِ
مَرُّ النَّجَاءِ سِقَاطُ لَيْفِ الْآبِرِ
أَلْقَتْ ذُكَاءَ يَمِينِهَا فِي كَافِرِ
بِالْآءِ وَالْحَدَجِ الرِّوَاءِ الْحَادِرِ
ثَرَّ كَشُوبُوبِ الْعَشْيِ الْمَاطِرِ
كَالْأَحْمَسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ
بِيضِ الْوُجُوهِ ذَوِي نَدَى وَمَآثِرِ
سَبْطِي الْأَكْفِ فِي الْحُرُوبِ مَسَاعِرِ
قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَبْلَ لَغْوِ الطَّائِرِ
وَسَمَاعِ مُدْجِنَةٍ وَجَدَوَى جَازِرِ

- ١٩- حَتَّى تَوَلَّى يَوْمُهُمْ وَتَرَوْحُوا
 ٢٠- وَمُغِيرَةَ سَوْمَ الْجَرَادِ وَزَعَتْهَا
 ٢١- تَتَّقِ كَجُلْمُودِ الْقِذَافِ وَنَثْرَةٍ
 ٢٢- وَلَرُبُّ وَاضِحَةِ الْجَبِينِ غَرِيرَةٍ
 ٢٣- قَدْ بَتُّ أَلْعِبُهَا وَأَقْصُرُ هَمَّهَا
 ٢٤- وَلَرُبُّ خَصْمٍ جَاهِدِينَ ذَوَى شَذَا
 ٢٥- لُدَّ، ظَارَتْهُمْ عَلَى مَا سَاءَهُمْ
 ٢٦- بِمَقَالَةٍ مِنْ حَازِرِ ذِي مِرَّةٍ
- لا يَنْتَنُونَ إِلَى مَقَالِ الزَّاجِرِ
 قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيْئَانِ ضَامِرِ
 ثَقَفٍ وَعَرَّاصِ الْمَهْزَةِ عَاتِرِ
 مِثْلِ الْمَهَاةِ تَرَوْقُ عَيْنَ النَّاطِرِ
 حَتَّى بَدَأَ وَضَحُ الصَّبَاحِ الْجَاشِرِ
 تَقْذَى صَدُورُهُمْ بِهِتْرَ هَاتِرِ
 وَخَسَاتُ بَاطِلِهِمْ بِحَقِّ ظَاهِرِ
 يَدَأُ الْعَدُوَّ زَيْرُهُ لِلزَّائِرِ^(١)

- ٢ -

ينتظم القصيدة الجيدة نوعان من العلاقات النحوية، النوع الأول منهما هو ما أسميه بالعلاقات الأفقية، وأعنى بها ترابط الجملة الواحدة فى داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائية والخبرية أو الفعلية والفاعلية، وما يلحق بكل منها من متعلقات وتوابع، وما يتسلط عليها من معانى الاستفهام والنفى والتوكيد والعطف وغير ذلك من معانى الأدوات المتعددة، وما يكتنف ذلك من التعريف والتكثير والتقديم والتأخير.

والنوع الثانى هو ما أسميه العلاقات الرأسية، وأعنى بها تماسك القصيدة كلها فى إطار واحد، محكوم بعلاقات نحوية سياقية، توثق من عرى الترابط بين الجمل بعضها والبعض الآخر، مضافاً إليها الإشارات المتشابهة فى الجمل، أو الوظائف النحوية المتكررة بينها، أو الرموز اللغوية التى تتردد بين جملة وأخرى، سواء أكانت هذه الرموز ممثلة فى كلمة بعينها، أو صيغة خاصة أو حالة معينة

تلابس هذه الجمل، وتشيع في جوها، أو يحدث بينها تخالف يذكر بعضه بنقيضه الموجود في جملة سابقة أو لاحقة^(٢).

وبدهى أن هذين النوعين من العلاقات النحوية يكونان معاً سدى نسيج القصيدة ولحمته، بحيث يؤدي الفصل بينهما إلى تمزيق نسيج القصيدة وتشعيب أجزائها، لكن تظل محاولات الكشف عنهما في أناة وتلطف، مشروعة مشروعية العمل الشعري نفسه.

والصيغ النحوية -مهما تعددت- محدودة يمكن حصرها، ولكن تفسيرات الشعر متنوعة وغير محدودة ولا يمكن حصرها؛ ولذلك لا يمكن الربط بين الصيغة النحوية المجردة والمعنى الشعري المعين، بحيث يقال -مثلاً- : إذا وردت الجملة في الشعر على هذه الصيغة النحوية المعينة، تؤدي إلى معنى كذا؛ ولذلك أرى أن هناك فرقاً بين الصيغ النحوية، والمعاني النحوية: فالصيغ النحوية ثابتة، أما المعاني النحوية -على الوجه الذي أود الكشف عنه- فإنها تتوقف على أنواع السياق التي تكتنفها، وكل معنى نحوي ذي دلالة خاصة، ترتبط دلالاته الخاصة هذه بالموقف الذي يرد فيه؛ ومن هنا لا يمكن حصر هذه المعاني النحوية، أو تجميدها في أطر محددة. والصيغة النحوية الثابتة، تصبح داخل العمل الشعري، ذات معانٍ نحوية، تتعدد وتتغير بتنوع الإبداع. وهذا يقودنا إلى أن المفردات التي تشغل الوظائف النحوية في الصيغ النحوية المعينة، لها دورها في تحديد هذه المعاني النحوية، التي تتجدد مع تجدد العمل الشعري. فوظيفة الفاعلية -مثلاً- ثابتة في النظام النحوي، ولكن دلالة الفاعلية، بوصفها معنى نحوياً، لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب، بل يتوقف هذا المعنى على نوع الكلمة التي تشغل هذه الوظيفة، وصيغتها، ومعناها المعجمي، ومعناها في السياق الذي ترد فيه، والموقف الذي يكتنفها، وعلاقتها بالفعل الذي أسندت إليه، وصيغة هذا الفعل، ومعناه المعجمي، والسياقي، وهل هو متعد أو لازم؟ وعلاقته بكل ما يتعلق به،

ووضع هذه الجملة فى السياق العام للقصيدة، وما تحمله من إشارات ودلالات تتكرر وترد أو تتردد فى غيرها من الجمل، ومعانى الأدوات التى تدخل عليها، أو تربط غيرها بها، وتربطها بغيرها، إلى آخر هذا النسيج المحكم المتشابك أو هذا البناء المتلاحم.

ومن هنا يمكن القول بأن المعانى النحوية -بهذا المفهوم- ليست معانى جامدة ثابتة، فإن هذا الجمود لا يكون إلا عند نزع هذه الجمل من سياقها، وإغفال هذه الدلالات التى تلابسها، وتشكل بها بناء القصيدة.

- ٣ -

والقصيدة التى أود أن أعرضها فى إطار هذا الفهم، يقوم بناؤها من حيث المستوى الأفقى، على عدد محدود من الجمل، مع مراعاة أن الجملة، بطبيعة الحال، تعنى كل ما يتعلق بها؛ فهى تبدأ بجملة تستغرق ثلاثة أبيات فى مفتتح القصيدة، تجذبها جملة أخرى شرطية مبتورة فى نهاية الأبيات الثلاثة، تليها جملتان فعليتان قصيرتان فى بيت واحد، وجملة ثالثة يحتويها بيت واحد كذلك. والجمل هنا تطول أو تقصر، وفقاً للنفس الشعرى الخاص بكل جملة. وسوف نرى أن الجمل القصيرة فى هذا الموضع من القصيدة، تلابسها حالة انفعالية متوترة تتواءم مع النمو الشعرى للقصيدة، ثم تسلم هذه الحالة إلى حالة أخرى، تمثل ذروة القصيدة، من حيث البناء الشعرى والنحوى معاً، وهى التطهير بالخيال الفنى؛ ولذلك تتعقد الجملة، وتتشابك وتطول، فتحتوى هذه الجملة المصورة تسعة أبيات من القصيدة، من البيت السادس حتى آخر البيت الرابع عشر، بعد هذه الذروة، يحدث نوع من الانفراج والتطهير؛ فتأخذ القصيدة فى أبياتها الباقية، مساراً متوازناً، أقرب إلى روح الفروسية واستعراض القوة انغاربة، وتتوازى مع هذه الحالة، صياغة الجمل، فتتشابه من حيث التركيب، وتتماثل فى البدء والنهاية،

ويكون هذا القسم أربع جمل، تقع الأولى منها فى خمسة أبيات، والثانية والثالثة كل منهما فى بيتين، والأخيرة فى ثلاثة أبيات.

ومن حيث المستوى الرأسى، نجد أن هذه القصيدة مكونة من قسمين، الأول منهما يتماسك بعضه مع البعض الآخر، عن طريق التداعى الانفعالى بين جملة الافتتاحية، والجمال الثلاث القصيرة التالية لها؛ وهنا تسقط الروابط اللفظية المباشرة، اكتفاءً بأن مواد المفردات بظلالها، تتكرر بين الأبيات. ويُلحَظ ذلك فى علاقة البيت الرابع بما قبله (عدات، موعد، خلف = وعدتك، موعودها، أخلفت) وهو البيت الوحيد الذى يخلو صدره من أداة لفظية رابطة بين الجملة. وأما ما سوى ذلك، فإن الجملة فيه -رغم ترابط معانيها وتساوقها- يرتبط بعضها ببعض، عن طريق الأدوات اللفظية أيضاً. وينتهى هذا القسم بنهاية البيت الرابع عشر من القصيدة.

وأما القسم الثانى من القصيدة، فإن ترابطه الرأسى يتم عن طريق الأدوات، والتشابه فى التركيب النحوى فيه، قوى لدرجة يمكن معها القول بأن هذا القسم كله جملة واحدة. وهذا القسم يبدأ من البيت الخامس عشر "أَسْمَى ما يدريك..."، وكل جملة فيه تبدأ بالحرف (رب)، يليها اسم ينعت بعدة نعوت، ثم يخبر عن هذا الاسم بجملة فعلية فعلها ماض. وقد عُطِفَتْ هذه الجملة بعضها على بعض، بحيث تسلط عليها جميعاً (أن) المخففة من الثقيلة، فضلاً عما فى هذا القسم من إشارات متشابهة، ظلت تنمو وتتحدد، حتى اكتملت، وكونت معنى خاصاً بالقصيدة، ارتد على القصيدة كلها.

وكلا القسمين بدأ بذكر اسم امرأة، وصيغة استفهام، فى الأول (هل عند عمرة) وفى الثانى (أَسْمَى ما يدريك...).

بعد هذه الملاحظات العامة آخذُ فى التفصيل، فأتناول هذا البناء جملة

جملة:

هَلْ عِنْدَ عَمْرَةٍ مِنْ بَتَاتٍ مُسَافِرٍ	ذِي حَاجَةٍ مُتَرَوِّحٍ أَوْ بَاكِرٍ ^(٣)
سَيِّمَ الإِقَامَةَ بَعْدَ طُولِ ثَوَائِهِ	وَقَضَى لُبَانَتَهُ، فَلَيْسَ بِنَاضِرٍ ^(٤)
لِعِدَاتِ ذِي أَرْبٍ وَلَا لِمَوَاعِدِ	خُلْفٍ وَلَوْ حَلَفْتَ بِأَسْحَمِ مَائِرٍ ^(٥)

تفتتح القصيدة بهذه الجملة الاسمية التي تطول، حتى تأتي على ما يقرب من نهاية البيت الثالث، وتناوشها في الشطر الثاني من البيت الثالث، جملة شرطية حذف جوابها؛ لأن هذا الجواب مضمن في داخل الجملة الاسمية السابقة. ويتسلط على الجملة الاسمية حرف الاستفهام (هل)، بحيث يفرض على قراءة هذه الأبيات تنغيماً معيناً، وإن كانت نغمة الجملة الشرطية في آخر البيت الثالث، تختلف بطبيعة الحال عن نغمة الجملة الأولى.

وتبدو الجملة الاسمية بسيطة، ولكن طولها يأتي من تعدد نعت ما أضيف إليه المبتدأ. وترد هذه الجملة على خلاف الترتيب الأصلي، فيتقدم الخبر (عند عمرة)، ويتأخر المبتدأ. وما عدا عمرة في هذه الجملة يأتي منكراً، وبالمضى في قراءة القصيدة، ندرك أن اسم (عمرة) قد يكون مستعاراً، وقد لا يكون هو الاسم الحقيقي الذي يتوجه إليه الشاعر بالسؤال.

ومن خلال هذا التركيب، نرى أن الشاعر آثر ألا يتوجه إلى عمرة بالخطاب، وتحدث عنها كمن يوجه الحديث إلى شخص آخر. وقد أدخل حرف الجر الزائد (من) على المبتدأ، وهذا الحرف بدخوله على المبتدأ النكرة المضافة إلى (مسافر) النكرة، يفيد توكيد العموم المفهوم من وقوع النكرة بعد الاستفهام، وإن كان المعنى الأساسي لهذا الحرف (من) -وهو ابتداء الغاية- يكمن أيضاً مع هذا المعنى الإضافي الطارئ. وفي هذا رضا بأقل قدر من هذا الزاد، مما يبتدئ معه أن يقال إنه بتات مسافر. وتتركز أجزاء التركيب التالية في وصف (مسافر)، فنذكر من

هذا أن الاهتمام موجه إلى هذا المسافر نفسه، وأن تقديم عمرة لم يكن من أجل الاهتمام بها، بل من أجل أن ينصرف الوصف كله إلى هذا المسافر الراحل عنها.

وقد وصف (مسافر) بعدة صفات، بعضها مفرد وبعضها جملة. وأولى هذه الصفات هي (ذى حاجة)، وتتكير كلمة حاجة، وعدم تخصيصها يوسع من نطاق مدلولها؛ فقد تكون حاجة عند عمرة لم تقضها، وقد تكون حاجة دافعة إلى الرحلة والسفر. وتتتابع النعوت بعد ذلك لكلمة (مسافر)، واقعةً تحت دائرة الاستفهام؛ فتخرجه عن أن يكون استفهاماً حقيقياً، وتلونه بالتهكم الملىء بالسخرية والمرارة والأسى واللوعة فى وقت واحد، فقد أزمع الارتحال عنها، ومع ذلك يسأل أن تزوده بما يعينه على هذه الرحلة، وليس يعنى فى شيء أن يحدد وقت هذه الرحلة، فهو (متروح أو باكر)؛ فزمن الرحلة غامض غموض الحاجة التى لم يفصح عنها. وهنا قام حرف العطف (أو) بدوره فى التشكيك والإبهام، ولعل هذا يوحى بأن الرحلة نفسها ليست مرغوباً فيها لذاتها، ولعلها ضرب من التهديد، بعد أن نفذت جميع وسائله فى طلب الوصال، وباءت محاولاته بالخيبة، ولم ينل إلا مواعيد خلفاً، بعد أن أقام انتظاراً لتحقيق هذه الغاية، حتى "سئم الإقامة" ورجا، حتى كاد حبل الرجاء ينقطع. وهنا يأتى النعت بالجملة الفعلية ويعطف عليها جملة أخرى، يرتب عليها جملة ثالثة، وتتزايد نبرة الغضب فقد «سئم الإقامة بعد طول ثوائه، وقضى لبائته، فليس بناظر لعدات ذى أرب ولا لمواعيد خلف» فلم يبق إلا أن يهدد بالرحيل، فلعله بذلك يلين قلب عمرة العصى ويعطفها إليه.

ووصف المسافر بالتروح أو البكور، قد يجعل التشكيك منصرفاً إلى السفر نفسه، فليس سفرًا يقال مع صاحبه إنه متروح أو باكر، ولكنه قد يكون سفرًا من نوع خاص، فقد يكون مسافرًا داخل نفسه، مرتحلاً عن عمرة بقلبه، بعد أن قطعت بتمنعها أواصر الرجاء. ومع أنه يصرح بأنه "سئم الإقامة" إلا أنه لا يزال يرجو، ويفهم القارئ هذا الرجاء، من خلال التركيب الدال على السأم نفسه، وعلى

الأخص من الظرف "بعد طول ثوائه" المتعلق بالفعل "سئم" إن ذلك أشبه بالإعلان عن طول الانتظار فحسب، فقد طال الثواء طلباً لغاية معينة لم تتحقق، فلماذا الثورة الآن ؟ ... ولكنه نافر ضجر ملول -كما يسجل ذلك على نفسه- والسأم لا يعنى الانصراف عن الحاجة، بقدر ما يعنى استعجال قضائها، لكن مثل هذه الحاجات مما لا يقضى فى سهولة ويسر، بل تحتاج إلى أناة وصبر ومعالجة وليس صحيحاً أنه "قضى لبائته" -والفعل "قضى" هنا بمعنى قطع- وسوف يأتى بعد ذلك قوله : "وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لبائته"، لأنه رتب على ذلك أنه "ليس بناظر لعدات ذى أرب ولا لمواعد خلف". ومن تركيب هذه العبارة نفسها، يدرك القارئ أنه أحرص على إرضاء عمرة أكثر من حرصه على إغضابها، وأنه ليس جاداً تماماً فيما وصف به نفسه، من أنه سئم الإقامة وقضى لبائته؛ فظاهر هذه العبارة كأنه حديث عن غير عمرة، إذ أتى بـ (ذى أرب) المضاف إليها (لعدات) نكرة لذكر (ذى) وكأنه يبعد بهذه الصفة عن جنسها كله. وكان التركيب المباشر يقتضى أن يقول "ذات أرب"، وقد نكّر "لمواعد خلف"، ونوّن "مواعد" مع استحقاقها المنع من الصرف، إيغالاً فى التنكير، مع أنه أكد نفى خبر ليس بالباء الزائدة، وكرر النفى بـ (لا) بعد واو العطف. صحيح أن أسلوب التعريض قد يكون أوجع من التصريح، ولكن مع مثل هذا الأسلوب، يستطيع من يتوجه إليه الحديث أن ينصرف عنه، مادام ليس فيه دليل على أنه المعنى بذلك. ولعل الشاعر آثر أسلوب التعريض هذا، استمراً للإعراض الذى دفعه إلى عدم مواجهة عمرة بالسؤال على طريق الخطاب. ومهما يكن من أمر، فإن هذا أقرب إلى الحديث إلى النفس، منه إلى شيء آخر.

وفى هذا السياق، تأتى الجملة الشرطية التى حذف جوابها "ولو حلفت بأسحم مائر"؛ فيكون هذا التشدد ضرباً من الاسترضاء الخفى، والعتب الغاضب معاً. وبرغم أن الجملة الوصفية فى البيت الثانى "سئم الإقامة بعد طول ثوائه..."، لا تكشف بطريقة تركيبها عن نوع الإقامة ولا عن مكانها، ولا عن نوع اللبانة التى

قضاها، ولا عمن هو صاحب الدهاء والبخل (ذى أرب) وصاحب المواعد المخلفة؛ فإن حذف جواب الشرط -بتسلطه على بعض هذه الصفات- هو الذى يكشف عن تعلق كل هذا بعمره؛ وذلك أن الفعل (حلفت) قد أسند إليه الضمير المستتر، وقد لحقته تاء التانيث، فدل تانيث الفعل واستتار الضمير على أن الفاعل يعود على عمره، وهى الاسم المؤنث الوحيد الذى يمكن إسناد الحلف إلى ضميره. ومن هنا تماسكت جملة الشرط -مع استئنافها- تماسكاً قوياً مع الجملة الاسمية التى افتتحت بها القصيدة.

وقد اشتملت هذه الافتتاحية بمفرداتها، على الجو الذى سيطر على كل أجزاء القصيدة، وكثير من كلماتها تردد صداه فى بعض أبيات القصيدة، فأقام بين أجزائها صلات حميمة، ترابطت وتجاوبت تجاوب الصدى مع الصوت، فالتروح والبكور واللبانة والعداءات المخلفة والأسحم المائر، قد جاوبتها حالات مماثلة أو مخالفة، فى كثير من أبيات القصيدة.

وقد بدأت أبيات الافتتاحية بداية هادئة، جاءت مع الاستفهام والنعوت المفردة "ذى حاجة"، "متروح"، "باكر"، ثم جاء النعت الجملة، فأخذت نبرة الهدوء والاستعطاف تتحول إلى نبرة غاضبة، تعقدت وتركبت حتى انتهت بالجملة الشرطية الانفعالية، التى ذكر فيها الحلف والدم والأسود الموار.

ولقد استولت مادة الوعد على البيت الثالث من أبيات الافتتاحية والبيت الذى يليه، فتكررت أربع مرات بالتصريح وخامسة بالتلميح، منها اثنتان بصيغة الجمع، الأولى بجمع المؤنث وهى "عداءات ذى أرب"، والثانية بصيغة جمع التكسير "مواعد خلف"، فاستوفى بذلك ما يمكن أن يجمع عليه الوعد. أما الثالثة فهى بصيغة الفعل الماضى "وعدتك"، والرابعة بصيغة اسم المفعول، المضاف إليه ضمير الغائبة "موعودها". والمرة الخامسة بالتلميح "ولعل ما منعتك"، وفى هذا إشارة إلى تكرار الوعد وتكرار الخلف، وهو ما يدفع إلى التشكى مما نال منه.

تأتى بعد ذلك جملتان قصيرتان، يتوجه فيهما بالخطاب إلى نفسه :

وَعَدْتُكَ ثُمَّتَ أَخْلَفْتَ مَوْعُودَهَا وَلَعَلَّ مَا مَنَعْتُكَ لَيْسَ بِضَائِرٍ^(٦)

وتظل عمرة -الفاعل- بعيدة، يتناولها بضمير الغائبة المستتر. ولقد حددت هنا "لمواعد خلف"، فبعد أن كانت فى البيت السابق عامة، زاد انفعاله فنسب الوعد المخلف إليها. وبرغم استقلال هذا البيت من حيث الصياغة النحوية، نجده مرتبطاً بالبيت السابق عليه سياقياً. ولقد توجه إلى نفسه بالخطاب الهادئ الحزين "وعدتك ... ما منعتك" وهذا ضرب من الارتداد للنفس، والرجوع للذات، واجترار الماضى. واستخدام "لعل"، وتأكيد نفى خبرها بليس والباء الزائدة فى خبرها، وإطلاق نفى الضمير، ضربٌ من تعزية النفس، فقد تَرَكْنَا التركيب بصورته نفهم منه، أنه يمكن أن يكون موعودها هذا هيناً يسيراً، لن يضيرها فى شيء، ومع ذلك أخلفته ولم تف به وتركته رهين الظنون والحسرة، أو أن نفهم أيضاً أنه متجلد لا يأبه لهذا الإخلاف، ولا يتأثر به، ويطمع ألا يضره فى شيء. وإطلاق نفى الضمير يكافئه إطلاق الوعد أيضاً، فالفعل "وعد" يتعدى لمفعوله الثانى إما بنفسه، وإما بحرف الجر، وقد جىء به هنا مطلقاً، فلم نعرف على وجه التحديد ما وعدت به، ولا كيف وعدت به: هل بالكلام، أو بالإغراء والاستدراج، أو بغير هذا وذاك، كما أن صيغة "موعودها" -وهى اسم مفعول- تأتى فى هذا السياق مطلقة كذلك، قد تقع على ما وعدت به، أو على من وعدته، وقد تقع عليهما معاً. فإذا وقعت على ما وعدت به، فهذا مما لا يجوز فى قوانين الأخلاق. وإذا وقعت على من وعدته، فهذا إهمال لا يسوغ فى شرع المتحابين. وهذا كله آت من تسلط الفعل (أخلفت) على صيغة المفعول الصرفية، وجعلها مفعولاً به نحويًا، ووقوع الوعد ووقوع الإخلاف له والمماثلة والترقب بين اليأس والرجاء، كل ذلك يحتاج إلى حرف العطف (ثمّت) ليعطى تراخيًا وإمهالاً -وإهمالاً أيضًا- بين الفعلين "وعدتك وأخلفت" وتتجاوب فى الوقت نفسه مع "سئم الإقامة بعد طول ثوائه".

يبقى بعد ذلك أن هذا البيت، صيغ شطره الأول بصورة الخبر المثبت؛ فجاء لذلك تقريراً مباشراً موجزًا، ولكنه -مع ذلك- مشحون متفجر بالألم والحسرة والإحساس بالخيبة والإحباط. وقد أثر التعبير بالماضي "وعدتك -أخلفت" مما يكشف عن رجائه في المستقبل، أو الشعور بإدبار الحالة برمتها.

وصيغ الشطر الثانى بصورة إنشائية، إذ تسلط على الجملة حرف الرجاء والخشية والمقاربة (لعل)، فحالته إذن متأرجحة بين الألم واليأس، والأمل والرجاء؛ ولذلك يكمن فى هذا البيت الوجيز، مأساة الشاعر وروح القصيدة كلها، إذ تتابع الأبيات التالية رد فعل للإحساس الكامل فى هذا البيت، فيلجأ أحياناً إلى تعميم الحكم، وأحياناً إلى التخيل والهروب إلى التصور، الذى يحقق من خلاله ما لم يحققه فى الواقع، بعد أن يقنع نفسه برأى انفعالى، يجعل منه مدعاة لهذا الهروب، ويتمثل هذا الرأى الانفعالى فى قوله :

وَأَرَى الْغَوَانِي لَا يَدُومُ وَصَالُهَا أَبَدًا عَلَى عُسْرٍ وَلَا لِمُيَاسِرٍ^(٧)

وهذا البيت كله جملة واحدة، بدأ بالفعل (أرى) المسبوق بالواو التى للاستئناف، وكأنه يستأنف بعد حديثه السابق إلى نفسه، فيخلص إلى رأى يرتئيه من التجربة التى عانى منها. والفعل (أرى) مضارع، وكونه بصيغة المضارع فى هذا السياق، يكشف عن دلالة خفية، فما يراه هنا، حادث متجدد، قد يقبل معاودة النظر، وليس أمراً قد فرغ منه، وانتهى فيه إلى قرار ثابت؛ فهذا المعنى آت من مضارعية (أرى)، ومن وقوع مفعوله الثانى جملة مضارعية منفية بـ (لا)، وهى تخلص المضارع للاستقبال. ومن جهة أخرى، يستخدم هذا الفعل بمعنى (أعلم)، ولكنه مع دلالته على العلم، لا بد أن يكون لمادته المصوغة من الرؤية نصيب، وإذن يصبح معناه هنا، العلم القائم على أساس من المشاهدة، وليس العلم المبني على إخبار من الآخرين مثلاً، والشاعر قد رأى بنفسه ما كان من أمره مع عمرة، حيث العادات المخلفة والمراوغة والدهاء والبخل بالوصال، وقد كانت نفسه ممثلة بها،

حتى حجبت عن عينيه رؤية غيرها، ولذلك رأى فيها كل النساء. ومن هنا كان الخروج إلى صيغة تعميم الحكم، فجاء بكلمة "الغوانى" جمع تكسير، مع أن القصيدة لم تحدثنا عن غير عمرة من قبل، ثم يعيد الضمير عليها بالإفراد "الغوانى لا يدوم وصالها"، فالنساء كلهن قد جمعن فى امرأة واحدة هى "عمرة". ودلالة كلمة الغوانى نفسها -معجمياً- تبطن هذا الحكم بإعجاب خفى موصول؛ ولذلك تستمر بقية القصيدة ضرباً من المحاولة المتكررة لاستمالة عمرة إليه.

وتقع جملة "لا يدوم وصالها أبداً على عسر ولا لياسر" مفعولاً ثانياً للفعل (أرى)، وليست جملة حالية؛ لأنها لو كانت كذلك، لتعين أن تكون (أرى) بمعنى أبصر، ويترتب على هذا أن يكون وصال الغوانى مما يُرى بالعين لكل راء، وليس الأمر كذلك.

ويلفت النظر فى هذه الجملة الواقعة مفعولاً ثانياً لأرى، أنها منفية بـ (لا)، وأن الفعل مضارع، وأن الاستقبال المنفى مؤكد بالظرف الحاد (أبداً)، وأن (لا) تكرر النفى بها، بعد العطف بالواو، لإفادة أن الفعل منفى عما بعدها وما قبلها، فى حالتى الاجتماع والافتراق، وأن الفعل (يدوم) مُعَدَّى مرتين، بحرفين مختلفين: فى المرة الأولى عُدَّى بالحرف (على) -ومن معانى هذا الحرف: الاستعلاء على المجرور به، ودوام الوصال على العسر، فيه كثير من التحمل والمكابدة والمعاناة- وفى المرة الثانية عُدَّى باللام، وهذا هو الأشبه بهذه الحال، لدلالة اللام على الاختصاص، وأن الظرف (أبداً) سبق ما يتعلق بالفعل، ووقع بعد الفاعل مباشرة، بحيث يكون ما بعده ضرباً من التفصيل الذى يأتى لدفع توهم سواه. وتقدم "على عسر"، لأنه المتوقع الذى لا كبير خلاف عليه، وتأخر "لياسر" للإيغال فى توكيد نفى دوام وصال الغوانى. ومن هذا كله، نحس أن تركيز الجملة فى البيت، ينصب على المفعول الثانى للفعل (أرى) والبيت كله رد فعل انفعالى. وفى الوقت نفسه، نجد أن مفهوم المخالفة يفيد أن الغوانى، يتقطع منهن الوصال بلا دوام للعسر

والمياسر كليهما. أما المؤكد نفيه، فهو أن الوصال منهن لا يدوم. وفي هذه الحالة، تتساوق مع ما قدمه الشاعر من تكرار المواعيد وتكرار الخلف، فالحالة التي يحصل فيها على الوعد، وصال. وخلف هذا الوعد، قطع للوصال. ومن هنا ندرك أننا مازلنا في نفس شعري واحد ينمو باطراد.

بعد هذا الانفعال الطارئ، تأتي ذروة القصيدة، وهي جملة متصلة تستغرق تسعة أبيات من القصيدة. ويبدأ صدر هذه الجملة في نفس الجو الذي انتهى فيه البيت السابق، وهو الانفعال الغاضب الذي يعمم فيه الحكم، فيضع التجربة في صورة نصيحة مباشرة للمستقبل "وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لبانتة" أي كما يزعم هو أن يفعل. وقد رأينا أنه لم يقطع لبانتة تمامًا، بل كان ذلك ضربًا من المحاولة، لكن بم يقطع لبانتة؟ هنا تكمن ذروة القصيدة، حيث تظهر الوسيلة التي يختارها لقطع هذه اللبانة، مؤكدة صلته بها، وبشفافية بالغة وتلطف خفي دقيق، وعلى القارئ المتعاطف أن يتلطف هو الآخر، في التقاط هذه الخيوط، حتى لا تنقطع في يده :

وإذا خليلك لم يدم لك وصله	فاقطع لبانتته بحرفٍ ضامر ^(٨)
وجنأء مجفرة الضلوع رجيلة	ولقى الهواجر ذات خلق حابر ^(٩)
تضحى إذا دق المطى كأنها	فدن ابن حية شاده بالآجر ^(١٠)
وكان عيبتها وفضل فتانها	فنان من كنفي ظليم نافر ^(١١)
يبرى لرائحة يساقط ريشها	مر النجاء سقاط ليف الأبر ^(١٢)
فتذكرت ثقلًا رثيدًا بعدما	ألت ذكاء يمينها في كافر ^(١٣)
طرفت مراودها وغرد سقبها	بالآء والحدج الرواء الحابر ^(١٤)
فتروحا أصلاً بشد مهذب	ثر كشؤبوب العشي الماطر ^(١٥)
فبنت عليه مع الظلام خباءها	كالأحمسية في النصيف الحاسر ^(١٦)

هذه الأبيات التسعة ، جملة واحدة تداخلت جزئياتها وتشابكت وتلاحمت ، بحيث شكلت هذه الصورة المركبة التى لا يمكن فصلها بحال ، عن سياقها الذى وردت فيه ، أعنى سياق القصيدة اللغوى والتركيبى والشعورى . وقد صُدِّرَتْ هذه الجملة بأداة شرط هى (إذا) ، وكان شرطها وهو (خليلك لم يدم لك وصله) استمراراً للحالة السابقة فى البيتين اللذين سبقا هذا البيت ، ولا يزال الخطاب موجهاً إلى النفس "خليلك - لك- فاقطع" تجاوباً مع البيت الذى بدأه بقوله "وعدتك ... " ومن كلمة "خليلك" نفهم موقفه من عمرة ، التى لم يصرح من قبل بكلمة واحدة تكشف عن علاقتها به وعلاقته بها ، وهذه الكلمة "خليلك" وما بعدها ، مستخدمة بصيغة الذكر وضميره ، وهذا تجاوب مع البيت الثالث من القصيدة (ذى أرب) حيث استخدم المذكر بدلاً من المؤنث هناك . واللبانة التى يأمر نفسه بقطعها ، هى اللبانة التى فى البيت الثانى التى قال عنها "وقضى لبانته" فهو لا يزال فى هذه الحالة الشعورية ، والأزمة لم تنفج بعد ؛ لأنه يرجو خلة دائمة الوصال . وهو ضجر ملول ، ولكن ماذا يفعل وقد لقي عدات خادعة ، وهو لا يزال مبقياً عليها؟ لقد هدد بالرحلة ، بوصفها الوسيلة الباقية ، بعد أن استنفد وسائله فى طلب الوصل الدائم ، فليقطع الحاجة إليها ، وليرحل الآن "فاقطع لبانته بحرف ضامر". ويقول الشراح : إن الحرف الضامر من صفات الناقة الماضية ، فليكن ذلك ، ولكنه لم يذكر هذه الناقة صراحة ، واكتفى بذكر صفات تنطبق عليها . وقد وصفت الناقة أول ما وصفت بالحرف . وقيل سميت بذلك تشبيهاً لها بحرف السيف ، لمضائها أو حرف الجبل لصلابتها ، وهناك أشياء أخرى توصف بالمضاء والقوة كالعزيمة والإرادة ، على أية حال ، تتتابع نعت هذه "الناقة" حتى نجدها وقد تحولت إلى "ظليم نافر" وهنا تختفى الناقة فلا تظهر بعد ذلك ، ولا نرى إلا صورة الظليم النافر ، وهو يبارى نعامة خاصة تسعى لغاية محددة ، ثم يلتقى الظليم بالنعامة ، وفى آخر الصورة تشبه النعامة بالأحمسية -وهى المرأة المنسوبة إلى

الحمس وهم قبائل معينة من أشراف العرب هي قريش وخزاعة- ولنلاحظ أن جد الشاعر اسمه خزاعي -وبنو عامر وكنانة.

ولنعد مرة أخرى إلى تتبع جزئيات هذه الصورة، وهي تبدأ عندما يجعل وسيلته لقطع هذه اللبانة بحرف ضامر، فنجد أن الحرف تعنى الضامر الدقيق مثل قول عبد الله بن سلمة الغامدي :

فَتَعَدَّ عَنْهَا إِذْ نَأَتْ بِشِمْلَةٍ حَرْفٍ كَعُودِ الْقَوْسِ غَيْرِ ضُرُوسٍ^(١٧)

حيث وصفت الشملة بأنها حرف كعود القوس، وقول المرقش الأكبر :

أَوْ عَلَاةٍ قَدْ دُرِّبَتْ دَرَجَ الْمَشَى يَةِ حَرْفٍ مِثْلِ الْمَهَاةِ ذَقُونِ^(١٨)

وإذا كانت الحرف تعنى الضامر، فلا بد أن "الضامر" تعنى شيئاً آخر فى هذه القصيدة، ولا يصح أن تفسر الضامر بالهزال والدقة، وهذا ما دفع الشراح إلى القول بأنها ضامر لنجابتها لا لهزالها؛ لأن النعوت التالية تنقض هذا التفسير. "وجناء= صلبة. مجفرة الضلوع = ضخمة الوسط. ذات خلق حادر= ذات بنيان ممثلي". وعلى الأخص قوله :

تُضْحِي إِذَا دَقَّ الْمَطِيُّ كَأَنَّهَا فَدَنُ ابْنِ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْأَجْرِ

إن الضامر من مادة (ض م ر) وهى كما تعنى الهزال، تعنى الخفاء والاستتار، ومنها "الضمير" سمي بذلك لخفائه واستتاره. والضمير هو العزم والمضاء كقول عوف بن الأحوص :

لَعَمْرِي لَقَدْ أَشْرَفْتُ يَوْمَ غُنَيْزَةٍ عَلَى رَغْبَةٍ لَوْ شَدَّ نَفْسًا ضَمِيرُهَا^(١٩)

فليس غريباً أن يكون قد عنى بكل هذه النعوت التى ذكرها لناقة لم يصرح بها نفسه هو، التى ارتحل إليها بعدما أحس من خيبة، وأضمر الإعلان عن ذلك؛ ومن هنا ساغ أن يشبها بظليم نافر، يسابق نعامة تسعى من أجل الإنتاج الذى يحتاج إلى صبر وأناة، ولا يصلح معه السأم والملل.

ثم يتركز النعت حول النعامة التي تستعد للإخصاب واستمرار الحياة، فكما يصلح الآبر النخلة عند اللقاح، فيرمى عنها الليف، نجد عدو النعامة السريع وسعيها الدائب الحثيث "مر النجاء" يسقط ريشها وهي تعدو، يباريها هذا الظليم النافر غير الصبور، فقد تذكرت البيض والأفراخ، وقد أقبل الليل الذى تتهيا فيه الحياة للتجدد والاستمرار، ومع قدوم الليل تستسلم النعامة للظلم، و"قد ألفت ذكاء يمينها فى كافر" -وهو تعبير عن قدوم الليل وعن الاستسلام فى الوقت نفسه- وذلك بعد أن امتحنت النعامة ظلمها بالعدو السريع، وعلمته ألا يكون ضجراً ملولاً سثماً، ولذلك لم ينته الليل إلا وقد غرد سقباها بالآء والحدج الرواء الحادر، إذن أفرخ البيض، ونجح المسعى بعد جهد مخصب كإخصاب المطر الأرض:

فَتَرَوْحاً أَصْلاً بِشَدِّ مُهْذِبٍ ثَرَّ كَشُوبُوبِ الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ
فَبَنَتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ خِبَاءَهَا كَالْأَحْمَسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْخَاسِرِ

هذه هي الصورة المقابلة لما كان يرجوه الشاعر من عمرة "الظلم والنعامة"، ولذلك شبهت النعامة بالأحمسية فى آخر هذه الصورة. ويلاحظ القارئ أن الأبيات الأربعة الأخيرة من هذه الصورة، قد حملت دلالات زمنية متحدة، تدور كلها حول الليل أو تقترب منه -وهو الذى جُعِلَ لباساً- "بعدما ألفت ذكاء يمينه فى كافر - فتروحا أصلاً- كشوبوب العشى- فبنت عليه مع الظلام خباءها" وهذا تجاوب مع الرواح، واللون الأسحم الواردين فى مفتتح القصيدة، ومع ما يتردد فى بقية القصيدة، فقبل الصباح تحل جميع المشكلات، ومن هنا سوف تتردد هذه الدلالة الزمنية الخاصة تردداً يخرجها عن إطار معناها المحدود، وكأن هذا يوحى بأن الصورة كلها حلم جميل، ولا يتم إلا فى الليل. ويتبدد كل شىء مع طلوع الصباح.

إن العمل الشعري الجيد بطبيعة الحال يتسع لأكثر من تفسير، ويسمح برؤى متعددة، بشرط أن يكون لكل تفسير ولكل رؤية، سند لغوى من بناء القصيدة

نفسها. والشاعر هنا فى هذه الجملة الطويلة، التى اتخذت شكل الأسلوب الشرطى فى صدرها وتدرجت فى نعت المجرور المتعلق بفعل الجواب "فاقطع لبانتة بحرف..." وعن طريق النعت المتعدد الذى وصل ببناء الصورة ومعمارها إلى هذه المقابلة، قد يكون غير قاصد إلى ذلك قصدًا، ولكن امتلاء نفسه بهذه المشاعر وأمله فى بلوغ الغاية المشروعة وربطها الخفى بين حالته وما يشاهده حوله من مظاهر مختلفة، قد قادتة جميعها إلى هذه النعوت المتدرجة، أو إلى بناء هذه الصورة.

وقد يكون من المألوف فى الشعر القديم أن توصف الناقة بأنها حرف ضامر، وجناء، مجفرة الضلوع، رجيلة، ولقى الهواجر، ذات خلق حادر، وقد يكون المعتاد كذلك فى الشعر، أن تشبه الناقة بالبناء الضخم، ولكن إذا تحدد هذا البناء بأنه فدن أى قصر، وليس أى فدن، بل فدن شخص معين هو ابن حية، مع النص على أنه فدن ابن حية فى حالة بناءه له بالآجر على وجه الخصوص، فإن قارئ القصيدة من حقه أن يتوقف؛ فإن القصر أهل بسكانه، وصورة القصور فى الأذهان صورة مخصوصة، وهذا القصر تبدو عليه مخايل النعمة، وتلوح منه أمارات السكينة والطمأنينة. ولا بد أن هذا القصر المسحور، داعب خيال الشاعر وتمنى أن يكون له مثله يجمعه بمن يحب فى سكينة وهدوء، وفى الخيال متسع، فقد قرر أن يجعل من ناقته -نفسه هذا القصر العامر المتين البنيان، ولن يكون هذا القصر مليئًا بالبهجة وألوان المسرة، إلا إذا سعى سعيًا حثيثًا من أجل أن يقرن إليه حبيبته، حتى ينجبا البنين والبنات، فجعل من نفسه أيضًا ظليماً نافرًا، يعدو ويعارض نعامة لا يغيب عن ذاكرتها صورة البيض المنضود، الذى يحتاج إلى حماية ورعاية حتى ينتج وتغرد الأفراخ فى مظاهر النعمة المختلفة. ولا بد أن تشمل هذا كله برعايتها فى جنح الليل "فبنت عليه مع الظلام خباءها".

وقد حدث مزج بين الناقة والظليم من جانب، وبين الناقة والنعامة من جانب آخر، فالناقة تشملهما معًا. وقد ربط التعبير بين الناقة والظليم، عن طريق

التشبيه ”وكان عيبتها وفضل فتانها فننان من كنفى ظليم نافر“، وربط بين الناقة والنعام بطريقة أكثر دقة وألطف مأتى، عندما استعير اسم ولد الناقة وهو ”السقب“ لولد النعام وهو ”الرأل“، وغرد سقبها بالآء والحدج الرواء الحادر، فعود الضمير فى سقبها إنما هو إلى ”الرائحة = النعام“ والآء والحدج والرواء الحادر مرعى النعام لا النياق، فوضع السقب موضع الرأل نوع من الربط بين الناقة والنعام، دقيق لطيف فضلاً عن المشابهة الجسدية بين الناقة والنعام. ولعل هذا يؤكد أن صورة الناقة فى هذه القصيدة، هى نفس الشاعر المخيلة التى تصور له كل هذه الأشياء. كما يؤكد أن صورة الناقة فى القصيدة الجاهلية، لا بد لها من تفسير يتلاءم مع جو القصيدة، وطريقة بناء القصيدة اللغوى، هى التى يجب أن تقود إلى هذا التفسير وتوحى به وتشير إليه.

ويلحظ قارئ القصيدة أن المعانى النحوية هنا، تتدرج مع هذه الصورة الفريدة فتستمر النعوت مفردة، حتى تلتقى بهذه الصورة المعقدة، فيتحول النعت من كونه مفرداً إلى الجملة التى تتداخل وتتشابك، ويكون جملة فعلية فعلها مضارع:

تُضْحى إِذَا دَقَّ الْمَطْيُ كَانَهَا	فَدَنَّ ابْنِ حَيَّةَ شَادَهُ بِالْأَجْرِ
وَكَانَ عَيْبَتَهَا وَفَضْلَ فِتَانِهَا	فَنَنَانٍ مِنْ كَنْفَى ظَلِيمٍ نَافِرٍ

فالبيتان جملة واحدة واقعة نعتاً للحرف الضامر، ولكن هذه الجملة احتوت فى داخلها على أربع جمل أخرى ”إذا دق المطى -كانها فدن ابن حية- شاده بالآجر -وكان عيبتها وفضل فتانها فننان ..“ فتعقدت الجملة تعقد الصورة المتخيلة، وتكررت فيها ”كان“ لإفساح مجال التخيل.

والظلم النافر يأتى فى إطار هذا القصر ويُنعت مرتين، الأولى ”يبرى لرائحة“ وهى المرة الوحيدة التى يُنعت فيها مستقلاً، والرائحة، هى النعام التى تروح لبيضها، ولكن بعد أن كانت رائحة وحدها -من الرواح- يتفقان معاً، وتأتى

ألف الاثنین فی هذا الموضع الفريد من القصيدة كلها، مسنداً إليها فعل من نفس مادة الرواح "فتروحا أصلاً"، وهى المرة الثانية التى ينعت فيها الظليم وقد شاركته النعامة هذا النعت.

وأما الحديث عن البيض ورعايته وبناء الخباء عليه، فإنه من نصيب النعامة وحدها، ولذلك استقلت بخمس جمل فى نعتها كلها فعلية، والجملة الأولى فحسب هى التى فعلها مضارع "يساقط ريشها مر النجاء" وهى ذات مفعول مطلق مبين لنوع هذا الفعل "سقاط ليف الآبر" فكشف بما أضيف إليه عن دلالة الخصوبة. والجمال الأربع الباقية كلها ذات أفعال ماضية "فتذكرت ثقلاً رثيداً"، "طرفت مراودها"، "وغرد سقبها"، "فبنت عليه مع الظلام خباءها" والذى يعنى بناء القصيدة هو الجملة ذات الفعل المضارع "يساقط ريشها"، وما بعدها فرع عليها، ولذلك سُبِقَت الأفعال الماضية بالفاء الترتيبية "فتذكرت - فتروحا - فبنت" فمادام الاستعداد للخصوبة قائماً، فسوف يترتب على ذلك كل شىء. وعندما تذكرت النعامة صورة البيض النضيد دفعها ذلك إلى أن تروح مع الظليم بشد مهذب ثر كشؤبوب العشى الماطر، ثم شملت الكل بخبائها "فبنت عليه مع الظلام خباءها" وتأتى العبارة الأخيرة "كالأحمسية فى النصف الحاسر" فتعكس على الصورة كلها وتوجهها، وهى عبارة تأتى فى نهاية هذه الصورة، وهى متعلقة بفعل الجملة الأخيرة "فبنت عليه" وهذه الجملة نفسها -بناء الخباء مع حلول الظلام- مترتبة على الجملة السابقة "فتروحا أصلاً" حيث كان هذا التروح بشد مهذب أى سعى حثيث، وجهد دائم مخصب، مثل "شؤبوب العشى الماطر" أقول: تأتى عبارة "كالأحمسية فى النصف الحاسر" فى نهاية هذه الصورة، بحيث تلفت القارئ إلى إعادة قراءتها من جديد.

وبرغم توارى الظليم وعدم نعته مستقلاً، إلا بجملة واحدة هى "يبرى لرائحة" فإن الجار والمجرور "لرائحة" يتعلق بالفعل "يبرى"، وكل النعوت التى

وصفت بها النعمة الرائحة، راجعة إلى هذا الظليم، فهو وراء كل هذه النعوت، رغم بروز النعمة دونه، وإيهام الاستقلال بهذه النعوت.

ومع ظهور الأحمدية حاسرة، ينحسر عن الشاعر الغضب، وتأخذ الأزمة فى الانفراج، فيبدأ الشاعر -ولأول مرة فى القصيدة- يوجه الحديث مباشرة إلى "سمية" التى كان اسمها فى أول القسم الأول من القصيدة "عمرة"، ولعله أخفى الاسم الحقيقى هناك غضباً منها وعتباً عليها، فلما سكنت عنه الغضب وتطهرت روحه، بدأ فى التدليل والاسترضاء، وإن كان هذا الاسترضاء قد أخذ شكل استعراض القوة الغاربة والنبيل والفروسية.

وقد عرض لسمية أربع صور، كل منها يكشف عن جانب من جوانب الفروسية فيه. وهذه الصور الأربع تتشابه من حيث التركيب النحوى، فتبدأ بداية واحدة بالحرف (رُبَ) يقع بعدها مبتدأ يخبر عنه بجملة فعلية ماضية، ويمتد كل عنصر فيها عن طريق تعدد النعوت كما حدث فى القسم الأول. وهذه النعوت تعود بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى الشاعر نفسه. فالأفعال الأساسية فى هذه الصور الأربع ماضية، ولا تأتى الأفعال المضارعة إلا فى ظلال الماضى، وقد عُطِفَتْ كل صورة من هذه على الأخرى، حتى أمكن وقوعها جميعاً تحت دائرة الاستفهام الذى بدأ به هذا القسم من القصيدة "ما يدريك أن رب ...". وتماسكت هذه الصور سياقياً، من حيث تردد فيها رمز معين جاء مرتين: ظرف زمان لفعل سابق، ثم تحول إلى فعل، ثم تحول إلى فاعل له تأثير وقوة، وأعنى بهذا الرمز كلمة "الصباح" وما فى معناها هنا.

والصورة الأولى من هذه الصور الأربع، وثيقة الصلة باللوحة الأخيرة من القسم الأول، وهى التى قابل فيها بين الظليم والنعامة من جانب وموقفه من سمية التى كانت عمرة من جانب آخر، بعد أن "تروحا أصلاً" وبعد أن "بنت عليه من الظلام خباءها" لا بد من إقامة العرس ونحر الجزور وسماع الغناء والطرب وشرب

الخمير والاستمتاع باللهو، احتفالاً بهذا اللقاء الخصيب. ومن هنا حفلت هذه الصورة بمفردات تحمل هذه المعاني، وقد انتظمت هذه الصورة، على تنوع الحركة فيها، جملة واحدة هي :

أُسْمَىٰ مَا يُدْرِيكَ أَنْ رَبِّ فِتْيَةٍ	بِيضِ الْوُجُوهِ ذَوِي نَدَىٰ وَمَآثِرِ ^(٢٠)
حَسَنِي الْفُكَاهَةِ لَا تُذَمُّ لِحَامُهُمْ	سَبْطَى الْأَكْفِ فِي الْحُرُوبِ مَسَاعِرِ ^(٢١)
بَاكَرْتُهُمْ بِسِبَاءِ جَوْنِ ذَارِعِ	قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَبْلَ لَفْوِ الطَّائِرِ ^(٢٢)
فَقَصَرْتُ يَوْمَهُمْ بَرْنَةً شَارِفِ	وَسَمَاعِ مُدْجِنَةٍ وَجَدَوِي جَاوِرِ ^(٢٣)
حَتَّى تَوَلَّى يَوْمَهُمْ وَتَرَوْحُوا	لَا يَنْثَنُّونَ إِلَى مَقَالِ الزَّاجِرِ ^(٢٤)

لقد بدأ بهذا النداء العذب الرقيق، وهذه العذوبة آتية من استخدام الصيغة المرحمة، واستخدام الهمزة في النداء -وهي لنداء القريب حقيقة أو مجازاً- وقد أثر هذا الأسلوب، تمهيداً وتهيئة لما يريد أن يعطفها إليه، فهو يريد أن تعلم ما لا تعرفه عنه، أو يذكرها بما عرفت عنه وتتجاهله. وقد تلمظ إلى ذلك، حين صاغ ما يريد في أسلوب الاستفهام "أسمى، ما يدريك..." إنه يريد أن تعلم أنه من وجوه القوم، فلا يخالط إلا من هم مثله؛ ولذلك وصفت كلمة "فتية" بست صفات مختلفة: "بيض الوجوه"، "ذوي ندى ومآثر"، "حسني الفكاهة"، "لا تدم لحامهم"، "سبطى الأكف"، "وفي الحروب مساعر"، هي في الحقيقة من صفاته هو؛ لأن الخبر هو، "باكرتهم" فقد باكرهم إلى ما يليق به من الخمير والنحر واللهو. وصيغة "باكرتهم" للمفاعلة، وهي لا تكون إلا بين جانبيين، وقد باكرهم فباكرهم وسبقهم، فهو يفوقهم في كل ما ذكر من صفاتهم.

وهنا يبرز هذا الظرف الزماني "قبل الصباح"، فيتجاوب مع جو القصيدة كلها من جانب، ويتجاوب مع "ما يدريك" من جانب آخر، فلأن مثل هذه

المؤثرات التى يتحدث عنها، لا تتم إلا قبل الصباح أى فى الظلام وطول الليل حتى تباشير الصباح، وهو وقت النوم العميق؛ فقليلاً ما يشعر بهذه المؤثرات أحد من الحرائر المكنونات، اللاتى سمية واحدة منهن، وإلا فهناك كثير من الزاجرين الذين لا يجدى زجرهم عن هذا اللهو والطرب شيئاً، فقد تم كل شىء قبل لغوهم الطائر فى الفضاء، فهو مع تطلقه معها وعتبه عليها، يلتمس لها المذرة. وسوف نرى أن كل ما يعرضه عليها، يتم دائماً "قبل الصباح" ومن هنا ساغ له أن يبدأ هذا القسم من القصيدة بهذه العبارة "ما يدريك".

وقد تماسكت هذه الجملة فى صورتها الأفقية تماسكاً قوياً. ولو بدأنا من آخرها، لوجدنا التداخل واضحاً: فجملة "لا ينتنون إلى مقال الزاجر" حال من فاعل "تروحووا" المعطوفة على جملة "تولى يومهم" الواقعة بعد "حتى" التى جعلتها غاية لجملة "فقصرت يومهم" المسبوقة بالفاء على سبيل العطف؛ لأنها متعاقبة ومرتبة على "باكرتهم" الواقعة خبراً لـ "فتية" المسبوقة بـ "رب" لإفادة التكثير، فهذه كلها جملة اسمية واحدة، وقعت خبراً لـ "أن" المخففة من الثنية، وهى حرف مصدرى سبك هذه الجملة كلها فى شىء واحد، تسلط عليه الفعل "يدريك" الواقع خبراً عن (ما) الاستفهامية. فهذه كلها أحداث متوالية، مترتب بعضها على بعض.

وقد قيّد كل عنصر من هذه العناصر بمقيدات حددت ملامحه، فالفتية وُصِفُوا بست صفات، رأينا من قبل أنها راجعة إلى وصف نفسه. وقد قيد الخبر "باكرتهم" بالجار والمجرور "بسبأ جون ذارع" والظرفين "قبل الصباح وقبل لغو الطائر" وقيد الفعل "فقصرت" بالمفعول به "يومهم" والجار والمجرور "برنة شارف" التى عطف عليها "وسماع مدجنة وجدوى جازر".

ومع كل هذا التحديد والتقيد النحوى، نحس أن الصورة غائمة، ولعل ذلك من أن الأفعال الأساسية ماضية، فهى أحداث منقضية تعرض لاستعادة

الأمجاد الغابرة، أو قل هي أحداث مدبرة مولية لا مقبلة، وهو نفسه مُؤَلَّ معهما. وقد يكون وصف "مسافر" في أول القصيدة، إيماءً إلى هذا المعنى، ولقد تولى يومه مع رفاقه، الذى "تولى يومهم" ولقد كان هذا اليوم قصيراً، وبفعله هو "فقصرت يومهم"، ولقد كان هذا اليوم نفسه يوم دجن، وهو إلباس الغيم حتى تتعثر الرؤية، ولعل كل هذا ما دفعه إلى التحبيب والترقق فى أول هذا القسم "أسمى ما يدريك" وبذلك يتآلف هذا القسم مع القسم الأول، الذى كانت فيه هذه المحبوبة المدللة منصرفه عنه، تخلف وعودها ولا تفى بها؛ وبذلك يصبح ذكر هذه الصور المتعددة، تذكيراً بأيام له سلفت وأمجاد له غبرت.

وفى هذا الإطار تأتى الصورة الثانية، وهى مرتبطة بالسابقة من حيث الشكل النحوى، ومن حيث إنها استعراض لمجد غارب:

وَمُغِيرَةُ سَوَمِ الْجَرَادِ وَزَعَتْهَا قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيْئَانِ ضَامِرٍ^(٢٥)
تَبْقَى كَجُلْمُودِ الْقَذَافِ وَنَثْرَةٍ ثَقْفٍ وَعَرَّاصِ الْمَهْزَةِ عَاتِرٍ^(٢٦)

يقول النحاة إن الواو فى مثل "ومغيرة" واو رب، ومن هنا تبدأ هذه الجملة، بمثل ما بدأت به الجملة السابقة.

والاهتمام فى هذه الجملة بالخبر، والمبتدأ "ومغيرة" قد وصف بفعل محذوف، بقى مفعوله المطلق "سوم الجراد"، أما الخبر -وهو جملة "وزعتها"- فقد كثرت متعلقاته؛ لأنه يدور حول المتكلم نفسه. ومرة أخرى يأتى الظرف "قبل الصباح" والإلحاح على هذا الظرف وما يرادفه فى هذه القصيدة، يكسبه معنى خاصاً به، يصرفه عن أن يكون مجرد زمن محدود؛ إذ نجد أن كل شىء ممتع يحدث قبل الصباح، أو مع الظلام، أو فى البيات. وظهور الصباح لا يأتى إلا مع نهاية الحدث الممتع. وقد يكون الصباح فى مفهومنا الآن، يعنى الإشراق والنصوع وتجدد الحياة، ولكنه فى القصيدة لا يأتى إلا مع نهاية حالة مسعدة، ترتبط به

بحيث يكون الظلام، وهو المقابل للصباح، مجالاً لأحداث الشباب والفتاء، والقوة، ومنادمة الفتيان، وسباء الخمر، وسماع الطرب، واللهو بنحر النياق، والاستمتاع بأطايب الحياة. أما مع الصباح، فيكون كل شيء قد انتهى.

فى هذه الصورة، كان قبل الصباح كامل العدة، لديه جواد حاد النظر، كثير الاستشراق، ممتلئ بالنشاط، صلب كجلمود القذاف، ولديه درع سابغة لا تعلق بها السهام، ورمح كثير الاضطراب، شديد الاهتزاز والاستجابة لقوة صاحبه.

وفى الصورة الثالثة، نجد أيضاً أن الصباح يأتى مع انتهاء المتعة واللذة. وتبدأ الجملة فيها بالحرف (رب) أيضاً، وإن كان قد سبق باللام التى تُسمى اللام الموطئة للقسم، أى أنه يزيد هذه الصورة على وجه الخصوص توكيداً، ويأتى فى جواب (رب) بالحرف (قد) الداخلى على الماضى، فيفيد التحقيق، فهذه الصورة - إذن - أكثر الصور تأكيداً؛ لأنها أمس الصور بما يريد أن يؤكد فى سالف عهده لسمية المتنعة الخلفة :

وَلَرُبَّ وَاضِحَةٍ الْجَبِينِ غَرِيرَةٍ مِثْلِ الْمَهَاةِ تَرُوقُ عَيْنَ النَّاطِرِ (٢٧)
قَدْ بَتُّ الْعَيْبِهَا وَأَقْصَرُ هَمِّهَا حَتَّى بَدَأَ وَضَحُ الصَّبَاحِ الْجَاشِرِ (٢٨)

وفى هذه الجملة تتركز النعوت لواضحة الجبين؛ لأنه كلما كانت الفتاة التى بات يلعبها ويقصر همها جميلة، كان ذلك أمدح له، شأنها فى ذلك شأن الفتية الذين باكرهم بسباء الخمر.

ويلفت النظر فى جواب (رب) الفعل (بت)، وهو يؤكد كل ما جاء بالقصيدة من قبل، من أن المتعة والقدرة عليها لا تكون إلا فى الليل؛ مما يخرج بالبيات أو الظلام عن معناه المحدود إلى معنى آخر، يصير به رمزاً دالاً على الشباب والفتاء واكتمال العدة (ولاحظ ارتباط الشباب باللون الأسود المتمثل فى سواد الشعر) وقد كان على هذا النحو من القوة واكتمال الأداة، حتى بدا وضوح الصباح

الجاشر، وهنا يكشف هذا اللفظ عن مدلوله المراد به، بعد أن تحول فاعلاً مؤثراً، وبهذا يتضح لنا من خلال هذا التركيب أن الصباح رمز للكهولة، وتفلت للقوة وبدء انتهاء المتعة والقدرة عليها (ولاحظ أيضاً ارتباط المشيب باللون الأبيض المتمثل فى ابيضاض الشعر) ولذلك سوف يتحول هذان الرمزان إلى معنيين آخرين، هما الباطل والحق فى الصورة الأخيرة من القصيدة:

وَلَرُبَّ خَصْمٍ جَاهِدِينَ ذَوِي شَذَا تَقْذَى صُدُورُهُمْ بِهِتْرٍ هَاتِرٍ^(٢٩)
لُدَّ، ظَارَتْهُمْ عَلَى مَا سَاءَهُمْ وَخَسَاتُ بَاطِلِهِمْ بِحَقِّ ظَاهِرٍ^(٣٠)
بِمَقَالَةٍ مِنْ حَازِمٍ ذِي مِرَّةٍ يَدَا الْعَدُوِّ زُنَيْرُهُ لِلزَّائِرِ^(٣١)

بناء هذه الصورة يتشابه مع الصور الثلاث السابقة، من حيث بدايتها بـ(رب)«، ومن حيث إن الأفعال الأساسية فيها ماضية، ولا تستخدم الأفعال المضارعة إلا إذا كانت نعتاً أو خبراً أو حالاً. ومضارعية هذه الأفعال "تقذى صدورهم"، "يدأ العدو" داخلية فى حوزة الماضى أيضاً، وهو الإطار الزمنى لكل هذه الصور الأربع.

وقد اختار أن يكون المبتدأ فى هذه الصورة كلمة يقصد بها المفرد والجمع، وهى (خصم) واختار أن تكون النعوت جمعاً "جاهدين - ذوى شذا - لد" وأن يعود الضمير عليها جميعاً كذلك "صدورهم - ظارتهم - ساءهم - باطلهم" وأتى بجواب رب أى خبر المبتدأ الواقع بعدها ماضياً، شأن الصور السابقة؛ فقد اتحد الأعداء عليه واجتمعوا ضده على قلب رجل واحد، فصاروا جميعاً خصماً واحداً، وإنهم لمختلفون فى مظاهر خصومتهم له؛ ولذلك وصف الخصم، وأخبر عنه بالجموع.

ويخبر عن هؤلاء الخصوم بأنه عطفهم على ما ساءهم، وخساً باطلهم بحق ظاهر. هل الباطل هنا يتفق مع الظلام وما كان يدور فيه والحق الظاهر هنا يتفق مع الصباح وصحوة العقل وما يدل عليه، وهل خساً الباطل وزجره بتركه العدول

عنه إلى الحق، وهل كل ما كان من أمره مع سمية أو عمرة باطل زجره إلى غير رجعة؟ ربما، ولكنه فسر الحق الظاهر، حيث أبدل منه "بمقالة من حازم" فلم تعد هناك قدرة على الفعل، واستبدل بذلك، القدرة على القول الحازم والمنطق المتعلق المقنع (ولا يكون ذلك إلا مع التجربة وكبر السن) الذى يحول العدو إلى صفة، إذ يركبه بحيث يجعله لا يعرف أين موقفه "يدأ العدو زثيره للزائر" فيصبح زثير العدو له لا عليه.

هل هذه الصورة الأخيرة تهديد خفى لسمية، أراد أن يعلمها أنه أصبح يملك من البراعة والمهارة ما يمكنه من تحويل الأعداء إلى صفه؛ فإذا انتقلت إلى عداوته بعدما كان من الإعراض عنه وإخلاف مواعيدها معه، فإنه يعرف كيف يعيدها مرة أخرى إليه، أو أن لديه من الحزم وقوة العقل، ما يحمله على قطع الحاجة إليها حتى تعود هى إليه. إن نعت "مقالة" التى هى بدل من الحق الظاهر - وهو وسيلته لزجر الباطل - بأنها "من حازم" ونعت الحازم بأنه ذو مرة يدا العدو زثيره للزائر"، يوحى بهذه المعانى جميعاً.

لكن إذا تحول الأمر إلى عدااء وخصومة جاهدة مؤذية وامتلاء الصدور بالغل والخيانة، حتى تقذف بالهتر والكلام القبيح، بحيث يؤدي إلى استنفاد الطاقة وتبديدها فى محاولة الإقناع؛ فقد انتهى - إذن - كل شيء!

الهوامش

(١) هذه هي القصيدة الرابعة والعشرون من المفضليات، وهي لثعلبة بن صعير بن خزاعي المازني وهو شاعر جاهلي قديم، قال عنه الأصمعي : "وهو أكبر من جد لبيد" وقال عن هذه القصيدة : «لو قال ثعلبة بن صعير المازني من قصيدته خمسا كان فحلا». انظر المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ص ١٢٨ وما بعدها، وشرح اختيارات المفضل للخطيب التبريزي ٦١٢ / ٢ وما بعدها، تحقيق د. فخر الدين قباوة، وعليهما اعتمدت في شرح كثير من المفردات.

(٢) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٣) البقات : الزاد والمتاع والجهاز الذي يتزود بها لمسافر. متروح : من الرواح وهو من لدن زوال الشمس إلى الليل.

(٤) سئم : من السآمة وهي الإعياء والملل. الثواء : الإقامة. اللبانة : الحاجة. الناظر : المنتظر.

(٥) الأرب، بكسر الهمزة وفتحها مع سكون الراء: الدهاء والبصر بالأمور، وبفتحتين: البخل والظن. الخلف، بسكون اللام وضمها: نقيض الوفاء. الأسحم: الأسود. المائر: المنصب، ويعنى الدم المتدفق.

(٦) (ثمت) : هي ثم دخلت عليه التاء، قال الخطيب التبريزي "دخلت التاء لتأنيث القصة والحال" وعن (لعل) قال : لعل حرف يدخل للمقاربة وهي في الحروف ك(عسى) و(كاد) في الأفعال. شرح اختيارات المفضل: ٦١٥ / ٢.

(٧) الغوانى : النساء اللواتي غنين بجمالهن عن الحلى، العسر: المعاصرة. والمياسر: المفاعل من التيسير.

(٨) الحرف : الناقة الماضية الصلبة ، شبهت بحرف السيف لمضائها. ويقال بحرف الجبل فى صلابتها.

(٩) الوجناء : الصلبة. المجفرة : العظيمة الجفرة، والجفرة بضم الجيم وسكون الفاء : الوسط وهو مستحب من خلقها. الرجيلة : القوية على المشى خاصة. الولقى : السريعة من الولق بسكون اللام وهو المر السريع. الحادر : الممتلئ.

(١٠) دق المطى : ضمير لطول السفر. الفدن : القصر. شاده : بناه بالشيد بكسر الشين وهو الجص، وشاده : رفعه أيضاً.

(١١) العيبة : وعاء من جلد يكون فيه المتاع. الفتان، بكسر الفاء : غشاء للرحل من جلد. الفنن : الغصن، كنفا الظليم : جانباه، والظليم : ذكر النعام.

(١٢) يبرى : يعارض ويبارى. الرائحة : النعامة تروح إلى بيضها، فهي لا تألو من العدو، وإذا عارضها الظليم كان أشد لعدوها. يساقط ريشها : يسقط ريشها من شدة عدوها. النجاء : السرعة. الأبر : مصلح النخلة للتلقيح، فإذا صعدا رعى بالليف عنها.

(١٣) الثقل : المتاع وكل شيء مصون وأراد بيضها. الرثيد : المنضود بعضها فوق بعض. ذكاء، بضم الذال : الشمس. الكافر : الليل.

(١٤) طرفت : تباعدت. المراود : المواضع التى ترود فيها. السقب : ولد الناقة، وأراد هنا الرأل وهو ولد النعامة. الآء : شجر له ثمر يأكله النعام. الحدج : الحنظل. الرواء : جمع ريان وهو الطرى. الحادر : الممتلئ الغليظ.

(١٥) الأصل، مفرد وجمع : العشى. شد مهذب : جرى سريع. ثر : شديد كثير. الشؤبوب : الدفعة من المطر.

(١٦) الأحمسية : المرأة المنسوبة إلى الحمس وهم قريش وخزاعة وبنو عامر وكنانة. النصيف : القناع. الحاسر : التى تكشف رأسها ووجهها، إدلالاً بحسنها.

(١٧) المفضليات : ص ١٠٦ . الشملة : السريعة الخفيفة . حرف : ضامرة .
الضروس : السيئة الخلق .

(١٨) المفضليات : ص ٢٢٨ . العلاة : الناقة الصلبة وأصلها سندان الحداد . دربت
درج المشية : أى علمت المشى طبقة بعد طبقة . الحرف : الناقة الضامة .
المهاة : بقرة الوحش . الذقون : التى رفعت رأسها فى الحطام والزام .

(١٩) المفضليات : ص ١٧٨ ، ويوم عنيزة من أيام العرب .

(٢٠) الندى : السخاء . المآثر : جمع مآثرة ، وهو ما يؤثر من كريم الأخلاق .

(٢١) الفكاهة : المزاح ولين العشرة . لحامهم : جمع لحم ولا تذم لحامهم أى
يختارون سمانها لنحر الأضياف وأن قراهم حاضر معد . السبط : السهل .
المساعر : جمع مسعر ، وهو الذى يوقد الحرب كأنه يسعرها . ويقال : فلان
مسعر حرب .

(٢٢) باكرتهم : جعلت بكورى عليهم . السباء : اشتراء الخمر ، يقال : سبأتها إذا
اشتريتها لا للقنية والتجارة ، ويقال : سبأت الخمر إذا اشتريتها للندماء ،
فإذا اشتريتها لنفسك قلت : استبأتها . الجون : الزق جعله جونا لسواده .
الذارع : الكبير الكثير الأخذ من الماء ونحوه .

(٢٣) قصرت يومهم : جعلته قصيرا باللهو والطرب . الشارف : العود من الإبل
وهى الناقة المسنة . رنة شارف : صوتها عند النحر ورنينها . المدجنة القينة
التى تغنى فى يوم الدجن ، وهو إلباس الغيم . الجدوى : العطية ، والمراد : ما
يقدمه الجازر من أطيب اللحم .

(٢٤) أى حتى طاب مجلسهم وتقضى الزمان بما سرهم ، وهم لا يكفون عن
استمتاعهم ولذتهم لزاجر أو مانع .

(٢٥) المغيرة: القوم يغيرون : وزعتها: كفتها. سوم الجراد: أى يسومون سوم الجراد فى الأرض. الشيئان : البعيد النظر من الخيل، الكثير الاستشراق.

(٢٦) التثق: الممتلئ من النشاط. جلمود القذاف: الصخرة تطبق حملها بيدك وتقذف بها. النثرة: الدرع السابعة. ثقف: لا تعلق بها السهام. العراض: الكثير الاضطراب يعنى الرمح. العاتر: الشديد الاهتزاز.

(٢٧) واضحة الجبين : البيضاء. الغريرة: القليلة الفطنة. المهاة: البقرة الوحشية. تروق: تعجب.

(٢٨) أقصر همها : أى أجعلها بحيث لا تؤثر علىّ، أو أزيل ما تهتم به لاشتغالها بى، فأنزعها من أوطارها. أعبها: أحملها على اللعب وأغازلها وأطيل مؤانستها بما يطيب وقتها. الوضح: البياض: الجشر: تبشير الصباح عند إقباله.

(٢٩) جاهدين : جهدوا أنفسهم فى بلوغ الغاية من العداوة. الشذا: الأذى. تقذى صدورهم : تقذف ما اكتمن من الغل والخيانة. الهتر الهاتر: الكلام القبيح الفاحش.

(٣٠) لد: جمع ألد، وهو الشديد الخصومة. ظأرتهم: عطفتهم ومنه سُميت الظئر، لعطفها على الولد.

(٣١) ذو مرة: صاحب قوة. يدا: يدع ويترك. زئيره للزائر: يترك العدو متحيراً لا ينصل بين ما يرفعه ويعليه وبين ما يحطه ويزديه، فيتكلم بما يكون حجةً للخصم لا له، يريد أن عدوه يصير عوناً له وتبعاً من مخافته، يزأر لزئيره.

**البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة
(قصيدة سحيم عبد بنى الحساس)**

أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف

هذا البحث محاولة لتفسير قصيدة من الشعر القديم، صاحبها هو الشاعر سحيم عبد بنى الحسحاس، الذى صنفه ابن سلام فى الطبقة التاسعة من شعراء الجاهلية، ووصفه بأنه «حلو الشعر، رقيق حواشى الكلام»^(١). وهى محاولة تربط بين التراكيب بمفرداتها المختلفة فى القصيدة، وبنية القصيدة بوصفها كلاً متماسكاً، أو نصاً واحداً^(٢) بما يعنى أن للقصيدة "نحوها" الخاص بها، برغم خضوعها لنحو اللغة العام.

وأود قبل أن أنقل نص القصيدة وأفسرها، أن أشير إلى بعض المبادئ الأساسية التى تقبع خلف هذا التفسير، أو بالأحرى، هذا النوع من التفسير، منها ما أثير حول بعض شعر عبد بنى الحسحاس من قصص خاصة تشرح دافعه، وتشرح بعض ما ترتب عليه، وما أراه فى هذه القصص من حيث علاقتها بالشعر. ومنها ما تردد فى شعر سحيم عبد بنى الحسحاس، من إشارات إلى سواد لونه، وكونه عبداً لا يملك حرية نفسه، وعلاقة ذلك أيضاً بالشعر وتفسيره.

أما من حيث ما نسج حول شعر عبد بنى الحسحاس^(٣) فإنه -من وجهة نظرى- لا يفيد شيئاً فى تفسير شعره، سواء أكان صادقاً أم مُختلقاً؛ لأنه إن كان صادقاً، فإن الشعر منفصل عنه، وليس ما أثير من حكايات، داخلاً فى بناء الشعر؛ ومن هنا فإنه لا يساعد على تفسيره. وإذا كان مختلقاً مصطنعاً، فهو من باب أولى أبعد عن الشعر وعن تفسيره، وقد اصطنعه بعض الرواة من أجل أن يضعوا النص الشعرى فى سياق حادثة معينة، وكأن الشعر ليس إلا ردود أفعال مباشرة لبعض الحوادث. لقد أدت القصص التى نسجت حول بعض القصائد القديمة، أو بعض الأبيات فيها، إلى عدم محاولة فهم الشعر العربى القديم، بوصفه فناً مستقلاً معادلاً للحياة، أو مكماً لها، أو كاشفاً لرؤى تتعلق ببعض جوانبها.

ولقد اُكْتُفِيَ فى كثير من الأحيان بذكر الحادثة وإردافها بالأبيات أو القصيدة، فوقفت الحادثة حائلاً دون فهم الشعر، أو محاولة ذلك، فى سياقه الفنى وتماسكه النصى، وأصبح يُنْظَر إلى الرموز الشعرية بوصفها إشارات سطحية إلى أجزاء الواقعة.

إن الشعر أبقي من تلك الوقائع الساذجة، التى صاحبت بعض أبياته، لأن الشعر فن يتجاوز الواقع المحدود بطبيعته. وما الذى يدعونا الآن لقراءة الشعر القديم، إلا كونه فناً عالياً تجاوز زمنه وقائله وما صاحبه من حكايات مصطنعة فى أغلب الأحوال. ويمكن أن يُفْهَم هذا الشعر بإشاراته ورموزه، من خلال بنائه اللغوى بما يجعله يتخطى تلك الروايات المسطحة، التى جعله روايتها صدى ساذجاً لها. إن القصيدة بعد قول الشاعر لها تستقل عما يحيط بها أو يلابسها من وقائع أو حقائق موضوعية لدى الشاعر أو غيره. إنها تصبح كياناً خاصاً له منطق ونظامه وبنيته التى تتميز عن بنية اللغة غير الشعرية، أو بعبارة أخرى: إن القصيدة لا تقدم لنا معنى، بل تقدم لنا كياناً فنياً. والذى أعنيه بذلك أن علينا أن نظهر عملية البناء التى شكلت القصيدة، من خلال تراكيبها، بدلاً من أن نبحث عن معنى معين محدود، مرتبط بحادثة محدودة.

وأما من حيث ما تردد فى شعر سحيم عبد بنى الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه، وكونه عبداً لا يملك حريته، واعتزازه بشاعريته أحياناً، واعتداده بأن شعره قام له مقام الأصل والمال، وغير ذلك، ومدى الاستعانة بمثل هذه الإشارات فى تفسير الشعر، فإن الشعر - كما أشرت آنفاً - فن يتجاوز صاحبه نفسه، ولا يتقيد بالقيود التى يفرضها عليه بعض مؤرخى الأدب، الذين يرون الأدب انعكاساً لحياة صاحبه، فقد يكون ما يقوله الشاعر منطبقاً على نفسه، وقد لا يكون كذلك. وليس لدى المفسر دليل على توضيح هذه النقطة، ولكنه لديه النص بعلاقاته وتراكيبه وإشاراته. والنص صورة فنية قبل كل شئ وبعده، حتى لو ذكر الشاعر

اسمه وصفته فى القصيدة، كما فعل سحيم عبد بنى الحسحاس، إذ يقول فى كبرى قصائده :

أشارت بمدراها وقالت لتربها:	أعبد بنى الحسحاس يزجى القوافيا؟
رأت قتباً رثاً وسحق عباءة	وأسود ممّا يملك الناس عاريا
يرجلن أقواماً ويتركن لمّتى	وهذا هوان ظاهر قد بدا ليا
فلو كنت ورّداً لونه لعشقتنى	ولكن ربّى شأننى بسوايا
فما ضرّنى أن كانت أمى وليدة	تصر وتبرى باللقاح التوايا ^(٤)

فهذه الأبيات صورة خاصة، قد نرى فيها عبد بنى الحسحاس كما نرى غيره. وقد اختار الشاعر أن يجعل من اسمه جزءاً من بناء هذه الصورة، وبمجرد أن دخل هذا الاسم القصيدة، أصبح جزءاً منها هى، فالاسم هنا فى هذه الصورة رمز خاص قد ينطبق على عبد بنى الحسحاس نفسه، وقد لا ينطبق عليه، فتلك مسألة أخرى تخضع لتفسير القصيدة. ونقطة الانطلاق فى التفسير، يجب أن تبدأ من عبد بنى الحسحاس الرمز، لا عبد بنى الحسحاس الشخص. ولا تلزمنا هذه الأبيات التى سقتها أن نقتنع بأن هناك فتاة حقيقية رأت عبد بنى الحسحاس، وأشارت لتربها بمدراها وقالت: أعبد بنى الحسحاس يزجى القوافيا ... إلخ. لا تلزمنا الأبيات بأن نصدق أن هذا قد حدث بالفعل، فليس من اللازم أن تكون لدى الشاعر تجربة واقعية يعبر عنها، لكن لابد أن تكون لديه تجربة فنية على أية حال. ومسارب التجربة إلى نفس الشاعر خفية، والذى يعنينا منها، هو الصورة المنطوقة بتراكيبها ودلالاتها.

وقد تبدو القصيدة فى بنيتها الظاهرة أو السطحية جامعة لعدد من الصور، ليس بينها -من حيث النظرة التى لا تتجاوز السطح- رباط جامع، إلا أنها جميعاً فى قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد، نظلم الشعر إذا نظرنا للقصيدة على

أنها كذلك، بل لابد أن تكون القصيدة بنية عميقة، تجمع هذه الصور فى إطار واحد، على تباعد ما بينها ظاهرياً، غير أن هذا الإطار كبير يتسع لضم هذه الصور، بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة وعلاقات رابطة.

وليس ثمة مانع -بطبيعة الحال- أن تتخذ القصيدة من نفس صاحبها نقطة انطلاق للمجازرة الشعرية التى تريدها، فالشاعر نفسه يعد أمام شعره موضوعاً مثل كل الموضوعات ومفردات الأشياء المطروحة أمامه فى رؤيته للعالم. بل قد يكثر أن ينطلق الشاعر من ذاته إلى تقديم رؤية للحياة أو الكون، من خلال نفسه، بوصفها مُفرداً من مفردات الحياة. ونقطة الخطر هنا فى التفسير، أن نقصر ما يقوله الشاعر على نفسه هو فحسب، ونجعل ذلك -مثلاً- سيرة ذاتية له وحده، لا يشركه فيها غيره. إن أى مفرد من مفردات الحياة أو الكون -بما فيها الشاعر نفسه- عندما يدخل فى بناء القصيدة، يصبح جزءاً من الصور الفنية التى تشتمل عليه، ولا يمثل شيئاً غير ذلك.

وقد تسلك القصيدة مسلكاً مغايراً، بأن تبدو لنا على أنها تصف أشياء خارجة عن ذات الشاعر كأن تصف البرق، أو الناقة، أو الفرس، أو السحاب، أو الثور الوحشى، أو الظليم، أو الذئب أو غير هذا وذاك من مظاهر الحياة المتنوعة. فيجب علينا ألا ننخدع بها المظهر، ونسارع إلى تصنيف القصائد من خلال الوصف الظاهرى، علينا أن نبحث دائماً عن البنية العميقة للقصيدة أو الأبنية العميقة لها، فقد تكون القصيدة وهى تصف السحاب -مثلاً- تشير فى هذه الحالة إلى رؤية خاصة للحياة كلها، ويكون هذا أسلوباً خاصاً. تتجمع فيه الظواهر المحيطة فى تصوير شعرى خاص للتعبير الرمزى عن معنى إنسانى مُوازٍ له. وقد تكون القصيدة فى هذا متابعة لتقاليد سابقة استقرت فى نظام القصيدة العربية، ولكنها -كما ينبغى أن يكون- وهى تتابع هذا التقليد نفسه. تشق لنفسها مجرى فنياً خاصاً بها

فى الوقت نفسه ، وإلا أصبحت لغوًا لغويًا لا طائل من ورائه. والذى أعنيه أن كل قصيدة لها عالمها الشعرى الخاص بها، على رغم تشابه كثير من القصائد فى بعض أجزاء البنية السطحية. ولتوضيح هذه النقطة الأخيرة أقول: إن البرق -مثلاً- ظاهرة شعرية، وصفها كثير من الشعراء قبل سحيم عبد بنى الحسحاس، مثل امرئ القيس وطرفة والنابعة وأوس بن حجر، ووصفها سحيم نفسه فى قصيدتين مما وصل إلينا من شعره. هل يعنى هذا أن البرق حيث ورد وصفه، يعنى الشئ نفسه الذى عناه فى كل قصيدة؟ إن كل "برق" على حدة، حيث يرد له تفسيره الخاص بحسب سياق القصيدة التى يرد فيها، ولو كان الشاعر واحدًا. ومن هنا؛ ليس يغنى مطلقاً أن تجمع الظاهرة التصويرية فى الشعر وحدها، بحيث يتناول مثلاً "البرق فى الشعر العربى"؛ لأن الصورة لا تفسر وحدها، بل الأولى أن تفسر كل قصيدة على حدة، بما اشتملت عليه من رموز وصور خاصة بها، وإن تشابهت فى بعض أجزائها مع القصائد الأخرى.

إن أحد أجزاء القصيدة قد يتشابه مع أحد أجزاء قصيدة أخرى للشاعر نفسه أو لشاعر آخر. لكن دلالة هذا الجزء، لا تؤخذ مستقلة، بل تؤخذ مع بقية أجزاء القصيدة كلها. ومن هنا يختلف مدلولها الشعرى باختلاف ما تجاوره من أجزاء، وتصبح قيمة هذا الجزء مُراعىً فيها ما يصاحبه من أجزاء أخرى سابقة أو لاحقة، لأن القصيدة الواحدة شبكة من العلاقات المتماسكة مع بعضها، أخذًا وعطاءً.

إن القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة. وفهم القصيدة يكمن فيها^(٥). وفى كل قصيدة دائماً ما أسميه "نقطة الارتكاز الضوئى" التى تكشف بنية القصيدة كلها. وعلى من يتعرض لتفسير أية قصيدة، من خلال تركيبها، أن يعاود قراءتها حتى يمسك بالخيط الذى يوصله إلى البنية العميقة للقصيدة^(٦). "نقطة الارتكاز الضوئى" هذه ليست شيئاً مفروضاً من خارج القصيدة، سواء أكان ذلك من حياة الشاعر

وسيرته الذاتية، أم من الحادثة الملابسة للقصيدة. ليست شيئاً من هذا كله؛ لأن القصيدة عندما تبدأ في التشكل تنفصل عن كل هذا، وتبدأ في بنيتها اللغوية الفنية الخاصة. ومن هنا ينبغي أن يكتفى الاعتماد على مادتها التي في متناول أيدي الدارس، وهي التراكيب اللغوية والأبنية النحوية الكامنة تحت سطح هذه التراكيب، والتي تعطيها دلالتها بالتفاعل مع المفردات المستخدمة في هذا البناء.

- ٢ -

القصيدة التي اخترتها، هي القصيدة التاسعة في ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس، صنعة نفطويه أبي عبد الله بن عرفة الأزدي النحوي^(٧). والقصيدة اثنان وثلاثون بيتاً :

- | | |
|--|---|
| ١- أَلَمْ خَيَالُ عِشَاءٍ فَطَافَا | وَلَمْ يَكُ إِذْ طَافَ إِلَّا اخْتِطَافَا |
| ٢- لِمَيَّةٍ إِذْ طَرَقَتْ مَوْهِنَا | فَأَضْحَى بِهَا دَنِفًا مُسْتَجَافَا |
| ٣- وَمَا دُمِيَّةٌ مِنْ دُمَى مَيْسَنَا | نَ مُعْجَبَةٍ نَظَرًا وَاتِّصَافَا |
| ٤- بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرَّحِي | لِ قَامَتْ تُرَائِيكَ وَحَفَا غَدَافَا |
| ٥- وَجَيْدًا كَجِيدِ الْغَزَالِ - النَّزِي | فَ يَأْتِلِفُ الدُّرُّ فِيهِ ائْتِلَافَا |
| ٦- وَعَيْنِي مَهَاةٍ بِسَقْطِ الْجَمَا | بِ تَعْطَوِ نِعَافًا وَتَقْرُو نِعَافَا |
| ٧- وَبَيْضًا كَأَنَّ حَصَا مُزْنَةٍ | تَهَادَى بِهِ صَرَّخَدِيًّا رِصَافَا |
| ٨- كَأَنَّ الْقَرْنَفَلَ وَالزُّنْجَبِيلَ | وَالْمِسْكَ خَالِطَ جَفْنًا قِطَافَا (م) |
| ٩- يُخَالِطُ مِنْ رِيْقِهَا قَهْوَةً | سَبَاها الذِي يَسْتَبِيهَا سُلَافَا |
| ١٠- بَعُودٍ مِنَ الْهِنْدِ عِنْدَ التَّجَارِ | غَالٍ يُخَالِطُ مِسْكَاً مُدَافَا (م) |
| ١١- يُخَالِطُهُ كُلَّمَا ذُقَّتْهُ | عَلَى كُلِّ حَالٍ أَرَدَتْ اِرْتِشَافَا |
| ١٢- وَأَبَدَتْ مَعَاصِمَ مَمْكُورَةٍ | تَزِينُ أَنْامِلَهُنَّ اللَّطَافَا |

١٣- فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَحْتُ سَالِيًا
 ١٤- فَبَانَتْ وَقَدْ زَوَّدَتْ قَلْبَهُ
 ١٥- فِيمَا تَرَيْنِي عَلَانِي الْمَشِيبُ (م)
 ١٦- وَبَانَ الشَّيْبَابُ لَطِيَّاتِهِ
 ١٧- فَقَدْ أَعْقَرُ النَّابَ ذَاتَ التَّلِيهِ
 ١٨- بِمِثْنِي الْأَيْدِي لِمَنْ يَغْتَفِي
 ١٩- وَخَيْلٍ تَكْدَسُ بِالْأَرَعِي—
 ٢٠- ضَوَامِرٍ قَدْ شَفَّهَنَّ الْوَجِيفُ
 ٢١- تَقَدَّمْتُهِنَّ عَلَى مَرْجَلِ
 ٢٢- يُبَارِي مِنَ الصُّمِّ خَطِيئَةً
 ٢٣- أَحَارٍ تَرَى الْبَرْقَ لَمْ يَغْتَمِضْ
 ٢٤- يُضِيءُ شَمَارِيخَ قَدْ بَطَّنَتْ
 ٢٥- مَرَّتَهُ الصَّبَا وَانْتَحَتَهُ الْجَنُودُ
 ٢٦- فَأَقْبَلَ يَزْحَفُ زَحْفَ الْكَسِيرِ
 ٢٧- فَلَمَّا تَنَادَى بَأَنَّ لَا بَرَا
 ٢٨- وَحَطَّ بِذِي بَقَرٍ بَرْكَهُ
 ٢٩- فَأَلْقَى مَرَاسِيَهُ وَاسْتَهَلَّ
 ٣٠- يَكُوبُ الْعِضَاهَ لِأَذْقَانِهَا
 ٣١- كَأَنَّ الْوَحُوشَ بِهِ عَسَقَلَا
 ٣٢- قِيَامًا عَجَلْنَ عَلَيْهِ النَّبَا

وَقَدْ شَكَّ مِنِّي هَوَاهَا الشَّغَافَا
 هُمُومًا عَلَى نَأْيِهَا وَاعْتِرَافَا
 وَانْصَرَفَ اللَّهُوْ عَنِّي انْصِرَافَا
 وَقَدْ كُنْتُ رُدِّيْتُ مِنْهُ عِطَافَا
 لِحَتَّى أُحَاوِلَ مِنْهَا سِدَافَا
 وَأَرْفَعُ نَارِي إِذَا مَا اسْتُضَافَا
 مَنِ مَشَى الْوَعُولُ تَوْمُ الْكِهَافَا
 يُثِرْنَ الْعَجَاجَةَ دُونِي صِفَافَا
 يُلُوكُ اللَّجَامَ إِذَا مَا اسْتَهَافَا
 مُقَوِّمَةً قَدْ أَمَرْتُ ثِقَافَا
 يُضِيءُ كِفَافَا وَيَجْلُو كِفَافَا
 مَثَافِيدَ رَيْطَا وَرَيْطَا سِخَافَا
 بَطَّ تَطَحَّرَ عَنْهُ جَهَامَا خِفَافَا
 يَجْرُ مِنَ الْبَحْرِ مُزْنًا كِثَافَا
 حَ وَانْتَجَفَّتُهُ الرِّيَّاحُ انْتِجَافَا
 كَأَنَّ عَلَى عَضْدِيهِ كِتَافَا
 كَمَدَّ النَّبِيْطِ الْعُرُوشَ الطَّرَافَا
 كَكَبِّ الْفَنِيْقِ اللَّقَاحِ الْعِجَافَا
 نَصَادَفَ فِي قَرْنٍ حَجَّ دِيَافَا
 تَ يَنْسِفَنَّهُ بِالظَّلُوفِ انْتِسَافَا

لا يستطيع قارئ هذه القصيدة أن يُغفلَ عناصر "السرعة" التي تظاهرت عليها، وشكلت بنيتها. وأولها جاء من اختيارها لنمط إيقاعها الشعري، حيث شكلت نغمة بحر المتقارب "فعولن" وزنها العروضي. وهذه النغمة متدفقة متلاحقة، تتدافع مسرعة بعضها في إثر بعض، وتتحدد تحدرًا منتظمًا دفقة تلو الأخرى. ويساعد على ذلك أن ما يقرب من نصف عدد أبيات القصيدة، قد جاء مُدَوَّرًا، مما يدفع إلى عدم التوقف في قراءتها عند نهاية الشطر الأول، ويساعد على ذلك أيضًا، كثرة التفعيلات التي وردت مقبوضة (فعول) مما يؤدي إلى اقتضاب المقطع الثالث فيها، واعتماده على الحركة القصيرة وعدم إراحته بالسكون، وكذلك كثرة الحذف (فعل) في تفعيلة العروض^(٨).

وثانيها أن القصيدة افتتحت ببيت فيه إمام الخيال الذي يطوف اختطافًا، وانتهت ببيت يصور الوحوش قيامًا في عجلة مسرعة، ينتسفن النبات بأظلافهن انتسافًا، فحصرت القصيدة إذن بين نوعين من السرعة مختلفين، معنوى ومادى، شفاف مرهف محلق هازم، وجاف غليظ هادم، وبين هذين الضربين من عناصر السرعة، توالت المفردات التي شكلت بنية كل صورة منها، ومعظمها من حقول دلالية تفيد السرعة أو توحى بها، فـ "مِة" "طرقت موهنا" و"قامت ترائيك" مما يوحي بتقطع الرؤية وعدم اتصالها، و"الغزال النزيف" والمهاة التي تعطو نعافًا وتقرو نعافًا، أى تنتقل من مرتفع إلى آخر في خفة وحركة متوالية، و"حصا المزنة" وهو البرد الذى يتتابع على الحجة البيضاء فى سرعة وتوال، وبينونة المحبوبة، وبينونة الشباب، وانصراف اللهو انصرافًا، والخيال التى تتكدس بالذراعين، وتمشى مشى الوعول وقد شفاها الوجيف، والفرس الذى يغلى بالنشاط والحركة، كالرجل يبارى الرماح الخطية، وأخيرًا صورة البرق التى تستحوذ على ما يقرب من ثلث القصيدة، بما حوته فى داخلها من عناصر كلها يوحي بالسرعة.

تتعاون كل مظاهر السرعة هذه، لتشعر قارئ القصيدة بأن ثمة شيئاً قد تولى عَجلاً محزوناً عليه، وانصرف انصرافاً غير مبطن، ومرق كما يمرق البرق الخاطف الذى يعقب مطراً، وريحاً عاتية، تكب العضاه لأذقانها، وتسقطها كما يسقط الفحل من الإبل العجاف اللقاح منها فتتكاثر، وتزدحم الوحوش على النبات كما يزدحم الناس فى سوق "عسقلان" الذى يقوم ثم ينفض، ويربح فيه من يربح، ويخسر من يخسر، وتكون النهاية الأليمة. ويمر هذا كله فى سرعة البرق الخاطف المضىء الكاشف.

وإذا كانت مفردات القصيدة متلاحمة هذا التلاحم الدلالى، ومتعانقة مع إيقاع وزنها فى الوقت نفسه لتوحى بالسرعة، فإن بناء الجمل فيها - وخاصة جملة الافتتاحية - تماسكت بشبكة من العلاقات والأدوات. وقد خُصتُ الجملة الأولى بأداة توحى أيضاً بالسرعة، وهى الفاء :

١- ألم خيالٌ عشاءً فطافا ولم يكُ إذ طافَ إلا اختطافا

٢- لمية إذ طرقت موهناً فأضحى بها دنفاً مستجافاً^(٩)

وقد تتابعت الأفعال الماضية "ألم خيال ... فطاف ... فأضحى" لتصل من أقرب طريق إلى النتيجة "فأضحى بها دنفاً مستجافاً". وهذه الجملة تشير إلى أحداث سريعة متلاحقة تؤدى إلى الهزيمة، إذ يصيب الداء فى مقتل. ولا يظهر فى هذه الجملة إلا "مية". وهى تستولى وحدها على الجملة الأولى من القصيدة، ويختفى من عداها، ويستتر كاستتار الضمير فى "فأضحى" الذى لا تكشف القصيدة مرجعه فى هذه المرحلة، غير أن صيغة "مستجاف" تكشف عن أن الذى أضحى دنفاً، هو الذى كان يسعى لأن يصاب هذه الإصابة فى الجوف، لقد استجاف فأصبح مستجافاً.

إن القصيدة الجيدة تسعى إلى التوازن والتوازي بشكل ما، بين جملها التى

تشكلها، فهي تعرض عددًا متنوعًا من الصور، كل صورة منها تختلف عن الأخرى في مادتها وكميتها، ولكنها تتوازي في حركتها الداخلية. وكأن القصيدة أحيانًا تلح على شيء واحد، تعرضه بأكثر من شكل. وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة، ولكن توازي حركتها الداخلية يؤلف بينها، ويعمل على الترابط عن طريق الموازنة والموازاة بينها. المحور في هذه الصورة الأولى في هذه القصيدة، يدور حول "حركة سريعة متعاقبة مطلوبة، تنتهي بهزيمة طرف آخر" لذلك لا ندهش إذا رأينا الصورة الثانية تتشابه في بنيتها العميقة أو حركتها الداخلية مع الصورة الأولى برغم طولها، فهي أيضًا حركة متعاقبة مطلوبة، تنتهي بهزيمة طرف آخر. وفي كلتا صورتين/ تكشف لنا القصيدة أن هذه الحركة السريعة المتعاقبة المحبوبة/ تأتي دائمًا من الخارج، ولكنها تؤثر في الذات وتهزمها. وكما انتهت الجملة الأولى بالدنف وإصابة الجوف "فأضحى بها دنفًا مستجافًا" نجد أن الجملة الثانية، سوف تنتهي بنهاية متشابهة. وعلى مستوى البنية السطحية، تعد الصورة الثانية (من ٣- ١٤) جملة نحوية واحدة متماسكة، وهي أيضًا تعد وصفًا لمية التي استولت على الجملة الأولى:

- | | |
|--|--|
| ٣- وما دُمِيَّةٌ مِنْ دُمَى مَيْسَنَا | نَ مُعْجَبَةٌ نَظَرًا وَاتِّصَافًا |
| ٤- بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرَّحِيـ | لِ قَامَتْ تُرَائِيكَ وَخَفَا غُدَافَا |
| ٥- وَجِيْدًا كَجِيْدِ الْغَزَالِ - النَّزِيـ | فِ يَأْتَلِفُ الدُّرُّ فِيهِ ائْتِلَافَا |
| ٦- وَعَيْنِي مَهَا بِسَقْطِ الْجَمَا | دِ تَعْطُو نِعَافَا وَتَقْرُو نِعَافَا |
| ٧- وَبِيضًا كَأَنَّ حَصَا مُزْنَةٍ | تَهَادَى بِهِ صَرْخَدِيًّا رِصَافَا |
| ٨- كَأَنَّ الْقَرْنَفَلَ وَالزَّنَجَبِيلَ (م) | وَالْمِسْكَ خَالِطًا جَفْنًا قِطَافَا |
| ٩- يُخَالِطُ مِنْ رِيْقِهَا قَهْوَةً | سَبَاهَا الَّذِي يَسْتَبِيْهَا سُلَافَا |
| ١٠- بِعُودٍ مِنَ الْهِنْدِ عِنْدَ التَّجَارِ (م) | غَالٍ يُخَالِطُ مِسْكًَا مُدَافَا |

- ١١- يُخَالِطُهُ كُلَّمَا ذُقَّتْهُ
 ١٢- وَأَبَدَتْ مَعَاصِمَ مَمْكُورَةٍ
 ١٣- فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَحْتُ سَالِيًا
 ١٤- فَبَانَتْ وَقَدْ زَوَّدَتْ قَلْبَهُ
 عَلَى كُلِّ حَالٍ أَرَدْتُ ارْتِشَافًا
 تَزِينُنْ أَنْأَمِلَهُنَّ اللَّطَافَا
 وَقَدْ شَكَّ مِنْى هَوَاهَا الشَّغَافَا
 هُمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافَا^(١٠)

تظهر "مية" فى هذه الصورة أكثر وضوحًا من ظهورها فى الصورة الأولى؛ لأن ظهورها فى الصورة الأولى، كان خيالاً مظللاً بالظرفين "عشاء" و"موهناً" أول الليل ووسطه. لكنها هنا تظهر فى الغداة، وإن كان ذلك "غداة الرحيل"، فليس ثمة وقت كاف، والأمر دائماً فى سرعة وعجلة. ومع ذلك تظهر مقرونة بتمثال جميل معبود "دمية من دمي ميسنان معجبة نظراً واتصافاً". هذا التمثال الجميل المعبود ليس بأحسن منها، فهى إذن مقارنة ترفع المحبوبة إلى مقام التمثال المعبود، وتثبت لها ما له من الجمال والجلال، فالمحبة معجبة نظراً واتصافاً كذلك، أى من حيث رؤية العين ورؤية القلب معاً.

وقد ثبتت هذه المساواة عن طريق نفى زيادة دمية ميسنان فى الحسن عنها. فالحسن ثابت مستقر لكليتهما. ومن هنا بنيت هذه الصورة بالجملة الاسمية.

وبعد أن تظهر "دمية ميسنان" لتوحى بالروعة والرغبة والحسن الجليل، تختفى لتتحرك الصورة، من خلال الأفعال العشرين "قامت - ترائيك - يأتلف - تعطو - تقرو - تهادى - خالط - يخالط - يستبها - يخالط - يخالطه - ذقته - أردت - أبدت - تزين - برحت - شك - بانث - زودت" التى يستولى فيها الفعل "ترائيك"، من خلال مفعوله الثانى، على أكثر من جزئية داخلية مع ما عُطِفَ عليه.

- ترائيك وحفاً غداً.

- وجيداً كجيد الغزال النزيف.

- وعينى مهاة.

- وبيضاً ..

وهذا الفعل مع أنه لم يرد نصاً إلا مرة واحدة، قد تردد بالقوة، وذلك من ناحيتين: أولاهما من ناحية صيغته "تفاعلك" أى تبادلك الرؤية مرة بعد أخرى. والأخرى من خاصية العطف على مفعوله الثانى بالواو؛ لأننا نتذكره دائماً مع كل مرة يعطف فيها على مفعوله الثانى "تراثيك جيداً .." و"تراثيك عينى مهاة..". و"تراثيك بيضاً .." وقد حاول الوحف الغداف (وهو الشعر الفاحم الناعم) أن يظل الصورة كما ظلل "العشاء والموهن" الصورة الأولى، ولكن بريق عينى المهاة المتحركة، وجيد الغزال، وائتلاف الدر، وبياض الأسنان التى تشبه حصا المزنه، حافظت على نصوعها؛ ولذلك فهى معجبة نظراً.

ويحظى الفعل "خالط - يخالط - يخالطه" بنسبة تردد عالية؛ حيث يرد أربع مرات ضمن أفعال الصورة العشرين؛ لأنه قد اختلطت فى هذه الصورة عناصر مختلفة؛ فقد اختلطت دمية ميسنان بدمية، وخالطت مية الغزال النزيف والمهاة (نكاد نحس هنا أن مية خائفة مذعورة، فهى تنتقل من مكان إلى آخر، ولاحظ وصف الغزال بالنزيف ووصف المهاة بأنها تعطو نعاً وتقرو آخر) وقد اختلطت أيضاً حصا المزنه بالقرنفل والزنجبيل والمسك المذاب والجفن القطاف "العنب المعصور" والخمر. كما اختلطت الألوان "الوحف الغداف" وهو أولها فى الورود، وحصا البرد الأبيض الصافى، والدر اللامع والرصاف -الحجارة البيضاء-، والمسك، ثم المسك المداف أى المذاب، وقد تكرر المسك مرتين؛ ولذلك كان الغزال نزيفاً -والمسك بعض دم الغزال- فهنا اللونان الأبيض والأسود يختلطان.

يخالطه كلما ذقته على كل حال أردت ارتشافاً

ولكنها بعد هذا كله :

وَأَبَدَتْ مَعَاصِمَ مَمْكُورَةً تَزِينُ أَنْامِلَهُنَّ اللَّطَافَا

والمعاصم الممكورة -وهى المتلئة- فى مقابل الأنامل اللطاف، وقد يكون إبداء المعاصم القوية، دليلاً على الامتلاك والقدرة، وإن كان فيه معنى الصد والمنع كذلك.

وهذه الصورة قد خلطت الساكن بالمتحرك، والثابت بالتغير، وبعثت الحياة فى الجماد. وتظاهرت كل هذه الأشياء التى جُمِعَتْ فى كائن واحد، لتؤدى الغاية التى أدتها الصورة الأولى :

فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَّحْتُ سَالِيَا وَقَدْ شَكَّ مِنِّي هَوَاهَا الشُّغَافَا
فَبَانَتْ وَقَدْ زَوَّدَتْ قَلْبَهُ هُمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافَا

فكما ألم خيالها فأضحى بها دنفاً مستجافاً، انتهت هذه الصورة الثانية بالبينونة التى شكت شغاف القلب، وزودته هموم النأى والفراق. وأهم من هذا كله، الاعتراف الذى هو عنوان اليأس والهزيمة. وهكذا توازنت الصورتان فى عمقيهما.

وإذا عدنا ثانية للمفعول الثانى للفعل "ترائيك" وما عطف عليه، لاحظنا التدرج فى المغادرة والتحول فيه. فالمفعول المباشر هو "وحفاً غدافاً" والوحف الغداف لمة لا يشاركها فيه آخر، وهو متحرك لين مهفف مما يوحى بالحركة. ونحن هنا أمام مية فقط، وعطف عليه "وجيداً كجيد الغزال النزيف". هنا وضع جيد مية فى مقابلة جيد الغزال النزيف، وقامت "الكاف" بالفصل وعدم إدماج الجيدين، كما قامت بعملية الموازنة فى الوقت نفسه. فنحن هنا أمام جيدين أحدهما جيد يتألق فيه الدر تألقاً يكاد يخدع البصر، تمهيداً لانتقال مجال الرؤية، والآخر جيد الغزال. لقد ظهر الغزال مع مية فى مجال الرؤية، وشاركها بعض

السمات والملاح: الجيد، وانتزاف الدم والعقل. ويأتى المعطوف الثانى فتختفى مية والغزال معاً، أو يندمجان ليظهرا فى مهاة واحدة تطل بعينيها "وعينى مهاة". فبعد أن هيات أداة التشبيه (الكاف) للتخيل، وتداخل مية والغزال النزيف، سقطت الأداة تماماً فى "وعينى مهاة" وظهرت المهاة وحدها، وهى تعطو نعافاً وتقرو نعافاً، وتنتقل من مرتفع إلى آخر.

وأما المعطوف الثالث، فينقلنا إلى مجال آخر من مجالات الرؤية، مع استحضاره مية مرة أخرى "وبيضاً" (وهى الأسنان، وهى لا تظهر إلا إذا افترت عنها الشفتان، فلعلها تبتسم، فهى حالة صفاء إذن) وتحل أداة أخرى غير الكاف هى (كأن) التى تتعقد معها الصورة وتتداخل، فتأتى بحصا المزنة والصرخدى الرصاف، وكلها يوحى بالنقاء والصفاء وشدة البياض واللمعان والبريق. وتتكرر (كأن) مرة أخرى لتأتى بطائفة من العطور والروائح: القرنفل والزنجبيل والمسك وتخلطه بالجفن القطاف، لتخلطه ثانية بقهوة الريق البكر. وهنا تنقلنا القصيدة إلى جو عقب من الصفاء والأريج والنشوة الخالصة. وتذوب مية والغزال النزيف والمهاة وتتقطر جميعاً فى هذه السلاف الخالصة التى يسكر بها، كلما أراد ارتشافاً، فتشك شغاف القلب، وتدفعه دفعاً إلى الاعتراف بالهوى والهزيمة معاً.

ويأتى استخدام الضمائر فى الصورتين السابقتين، متوازياً مع ما توحيان به، وممهداً لما ستقدمه القصيدة فى الصورة التالية، فنجد فى الصورة الأولى شخصاً واحداً باسمه العلم "مية" وضميريه العائدين عليه "طرقت" و"بها". ولا يقابله فى الجهة الأخرى إلا ضمير مستتر فى "فأضحى بها دنفاً مستجافاً" ليس له مرجع سابق يعود إليه، ويشعرنا هذا بعدم تساوى كفتى الميزان. إن أحد الشخصين طاغ مُسْتَوَلٍ على كل شىء، والآخر ضعيف مهزوم.

وفى الصورة الثانية، يظهر صاحب الضمير المستتر فى "فأضحى" لا باسمه العلم، ولا بضمير المتكلم، ولكنه يظهر بضمير المخاطب "تراثيك" -وهو المفعول الأول

للفعل تراثى -على حين تستولى مية بضميرها الغائب فى "منها" والغائب الفاعل فى "قامت تراثيك" على كل الصورة. ويشير ضمير المخاطب فى "تراثيك" إلى حالة من حالات متعددة، وهى حالة انفصالية، فكأن الذات منفصلة عن صاحبها، يخاطبها فى هذه الحالة، والخطاب هنا حالة سابقة منصرفة. وعندما كانت مية تراثيه، لم يكن على ما هو عليه الآن من هزيمة وانكسار، بل كان أهلاً لأن تريه ما أَرَتْهُ إياه، فالمخاطب بعيد عن المتكلم، أو نقول إن حالات المتكلم فى هذه القصيدة مختلفة. هناك حالة سابقة وأخرى راهنة. يتكرر المخاطب مرة أخرى فى وضع يتلاءم مع "تراثيك"، ولكن بطريق الفاعلية :

يُخَالِطُهُ كُلَّمَا ذُقَّتُهُ عَلَى كُلِّ حَالٍ أَرَدَتْ أَرْتِشَافًا

فُثمة -إذن- عرض واستجابة، حيث تتحول المفعولية إلى فاعلية فتذوق وتريد، ويأتى ضمير الغائب فى آخر الصورة مرة أخرى فى "قلبه":

فَبَانَتْ وَقَدْ زَوَّدَتْ قَلْبَهُ هُمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافًا

ويظهر المتكلم قبل آخر بيت فى هذه الصورة مؤثراً ومتأثراً :

فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَّحْتُ سَالِيًا وَقَدْ شَكَّ مِنِّي هَوَاهَا الشُّغَافَا

فتاء المتكلم فى "فلمست" وياء المتكلم فى "منى" هما اللتان تكشفان استخدام الضمائر فى الصورتين معاً. وقد تدرجت الضمائر فى الاقتراب من حالة التكلم هذه، ثم انهار كل شىء دفعة واحدة على هذا النحو :

١- غائب لا مرجع له "فأضحى" يتحول إلى :

٢- مخاطب متأثر مستجيب "تراثيك" يتحول إلى :

٣- مخاطب مؤثر "ذقته" "أردت" يتحول إلى :

٤- متكلم مقهور "فلمست ساليًا" "وقد شك منى هواها الشغافا" يتحول إلى :

٥- غائب مهزوم "وقد زودت قلبه ..".

فالحالة بدأت بالغياب وانتهت إليه، وما المخاطب والمتكلم فى داخلها إلا فورة من فورات التذكر. وعندما وصلت ذروتها فى حالة التكلم، كانت حالة مهزومة أيضًا، تحاول التمسك بالماضى الذى غاب، برغم ما تركه فيه. وقد ظل ضمير مية فى خلفية هذه الصورة كلها، يطل بطرق مختلفة كما رأينا من قبل.

ويستولى ضمير المتكلم على ذروة القصيدة (الأبيات ١٥-٢٢) بقوة -وهى الصورة الثالثة- حيث يظهر فى "ترينى" و"عنى" و"كنت" و"رديت" و"أعقر" و"أحاول" و"أرفع نارى" و"دونى" و"تقدمتهن" ويحظى بنسبة تردد عالية، تصل إلى إحدى عشرة مرة، بما يشعرنا أن الذات مطعونة، تحاول أن تثبت وجودها وتؤكد بقاءها، وتجهد فى استرداد ما ضاع، أو تتجاوزه وتتعالى عليه. ويُلاحظ أن هذه الصورة تبدأ بضمير مخاطبة، لا يحدد تمامًا هل هى مية أو غيرها. ومهما يكن فقد استحضرها، ليخاطبها وقد ظلت غائبة طوال الأبيات السابقة، محوطة بالجلال والهيبة.

إن ظاهر الصورتين الأوليين فى القصيدة، يوحى بالهوى المتلف والحب المضنى الممض، وهذا مما يقدر عليه الشباب، بل يسعى إليه. وهاتان الصورتان استعارتان كبيرتان -إن صح التعبير- حيث يُقصد بهما شىء يُعبرُ عنه بشىء من لوازمه. إن الصور فى القصيدة عندما تتجاوز، لا تعمل كل منها منفردة أو مستقلة، ولكنها تؤثر كل منها فى الأخرى، لأنها جميعًا تمثل سياقًا واحدًا^(١١).

إن صورة الدمية المثالية التى اختلطت بمظاهر الحياة المختلفة ومباهجها المتنوعة، انتهت بهذه النهاية :

فَبَانَتْ وَقَدْ زَوَّدَتْ قَلْبَهُ هُمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافًا

وفى الصورة التالية نجد فى بدايتها هذا البيت :

وَبَانَ الشَّبَابُ لِطَيَّاتِهِ وَقَدْ كُنْتُ رُدِّيتُ مِنْهُ عِطَافًا

إنها عندما "بانّت"، "بان" معها الشباب لطياته. هل نستطيع -إذن- أن نقول إن الصورتين السابقتين، كانتا تعنيان الشباب الذى مضى مسرعاً؟ وهذا ما عنيته عندما قلت إنهما استعارتان كبيرتان. أما القصيدة فإنها تقول ذلك -كما رأينا- وسوف تؤكد مرة أخرى بطريقة مختلفة. وإذا كانت الصورتان السابقتان كلتاهما، تبدآن بحركة متتابعة محبوبة، تؤدي إلى هزيمة طرف آخر، فإن الصورة التالية تبدأ بالهزيمة لتعلو عليها؛ ولذلك تبدأ هذه الصورة من حيث انتهت السابقة، والحركة فيها عكسية، وهى متوازية معها توازياً عكسياً: من الهزيمة إلى التعالى عليها، وتجاوزها، واستبدال قيم أخرى بها. فإذا كان الشباب قد مضى بلذاته ورغائبه، فإن للمشيب أيضاً متعه الملائمة له :

- ١٥- فإِذَا تَرَيْنِي عَلَانِي الْمُشِيبُ (م) وَأَنْصَرَفَ اللَّهُ عَنِّي أَنْصَرَفَا
 ١٦- وَبَانَ الشَّبَابُ لَطِيَّاتِهِ وَقَدْ كُنْتُ رُدِّيتُ مِنْهُ عِطَافَا
 ١٧- فَقَدْ أَعْقَرُ النَّابَ ذَاتَ التَّلِيلِ لِحَتَّى أَحَاوَلَ مِنْهَا سِدَافَا
 ١٨- بِمَثْنَى الْأَيَادِي لِمَنْ يَغْتَفِي وَأَرْفَعُ نَارِي إِذَا مَا اسْتُضَافَا^(١٢)

وهذه الأبيات كلها جملة واحدة شربلية. وقد وقعت فى إطار فعل الشرط "ترينى" ثلاث جمل مهمة، هى : "علانى المشيب" و"انصرف اللهو عنى انصرفا" --ولاحظ المفعول المطلق المؤكد- و"بان الشباب لطياته". والجملة الحالية من الشباب وهى "وقد كنت رديت منه عطافا" تعد من قبيل التحسر وتعزية النفس. وفى إطار جملة الجواب، جاءت ثلاث جمل أيضاً، هى: "أعقر الناب ذات التليل" و"أحاول منها سدافا" و"أرفع نارى" هذه حالة فى مقابلة حالة. حالة راهنة وهى عقر الناب ومحاولة سداफها ورفع النار، فى مقابلة حالة أخرى، هى علو المشيب وانصراف اللهو وبينونة الشباب. إن علو المشيب وانصراف اللهو بسبب مفارقة الشباب، هزيمة لا يد له فيها، يعزى النفس عنها أنها لبست من الشباب رداء، وعاشت فترته وتلبسته.

الذاب هي الناقة المسنة، والناقة طويلة. والتليل هو العنق، وعنق الناقة طويل. والسنام هو أعلى ظهرها، وهو عالٍ كطول عنقها. ألا يشعرنا هذا الطول والعلو بمحاولة للارتفاع والتسامى والتعالى؟ هل نفهم أن هنا محاولة للتشبث بأقصى ما فى الحياة من متع، حتى لو كانت بعيدة، فسوف يحاولها "حتى أحاول منها سدافاً"؟ وكلتا الحالين ضرب من التسامى والعلو عن الهزيمة وعدم الاستسلام لها. وعلى أية حال، فإن تكملة الصورة تعرض حالة أسيفة للقوة المدبرة والشباب المولى الغارب، حين كان يغلى بالنشاط والحركة، يقود أمثاله من الشباب المندفع المتوثب فى مغامرات الصبا والفتاء، يشرعون رماحهم حتى يضمنهم الجهد، ويأخذ منهم العناء:

- | | |
|--|--|
| ١٩- وَخَيْلٌ تَكْدُسُ بِالْدَّارِعِيِّ— | نَ مَشَى الْوَعُولُ تَوْمُ الْكِهَافَا |
| ٢٠- ضَوَامِرَ قَدْ شَفَّهَنَّ الْوَجِيفُ | يُثِرْنَ الْعَجَاجَةَ دُونَى صِفَافَا |
| ٢١- تَقَدَّمَتْهُنَّ عَلَى مِرْجَل | يَلُوكُ اللَّجَامَ إِذَا مَا اسْتَهَافَا |
| ٢٢- يُبَارَى مِنَ الصُّمِّ خَطِيئَةً | مُقَوِّمَةً قَدْ أَمَرَتْ ثِقَافَا ^(١٣) |

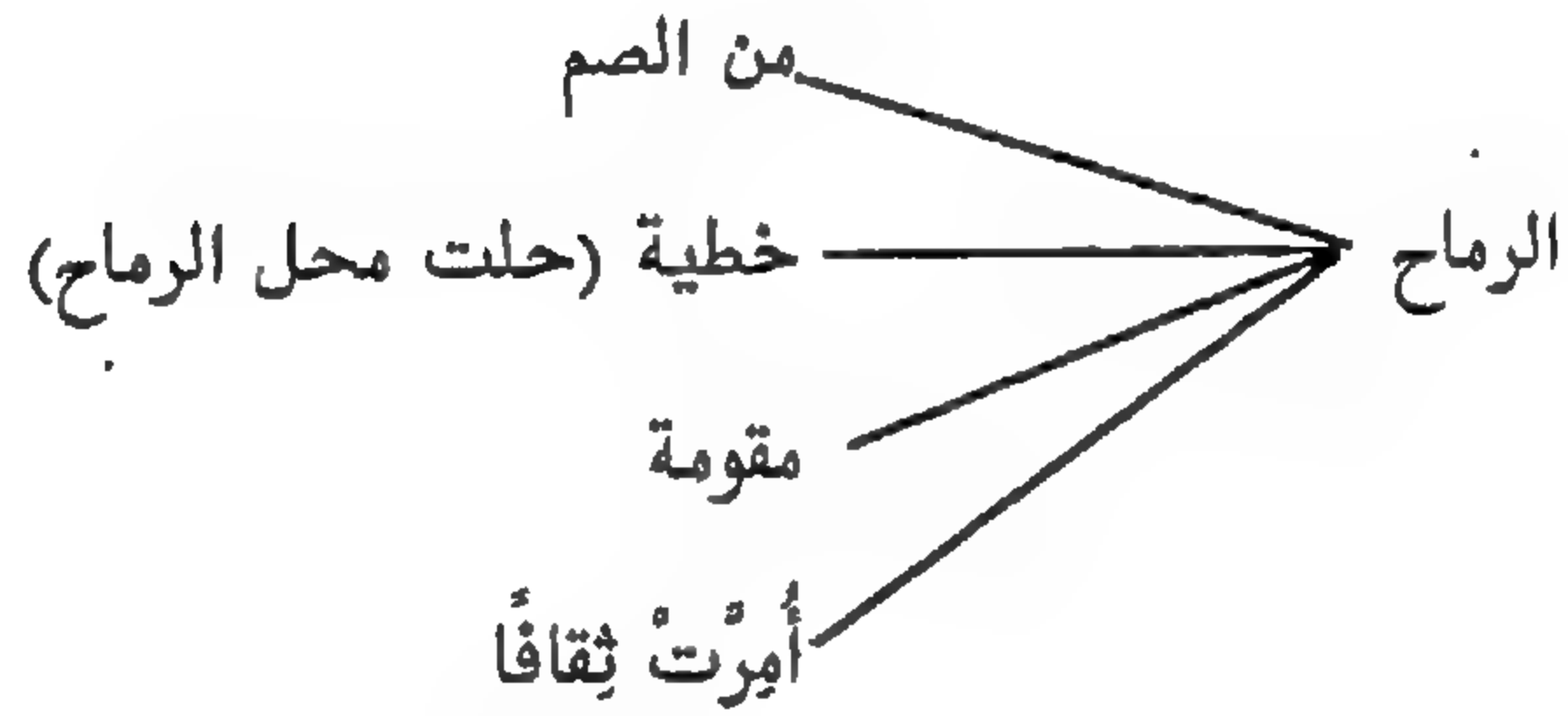
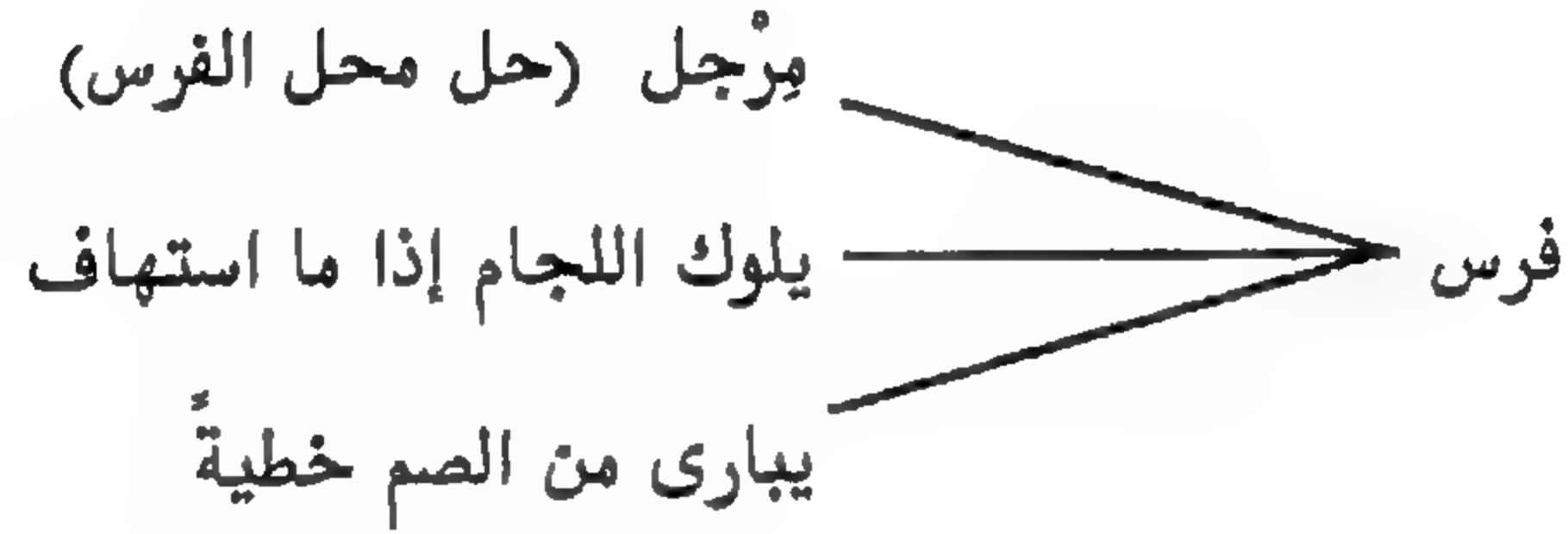
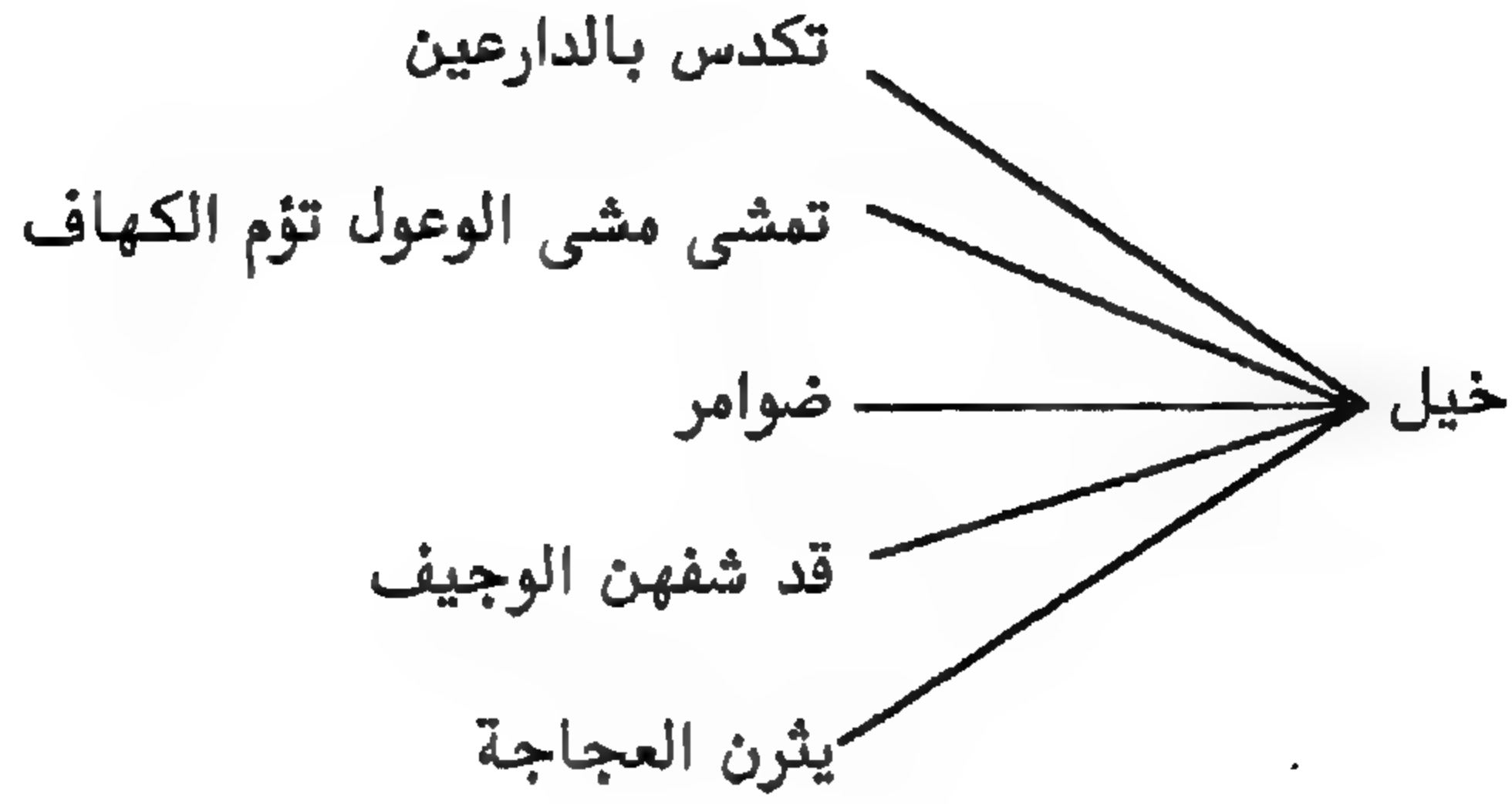
إن "واورب" فى أول الجملة -والأبيات كلها جملة واحدة استطالت عن طريق النعوت المتعددة- والفعل "تقدمتهن"، قد أشاعا فى هذه الصورة ظلال الماضى الغابر الذى يقابله الآن عقر الذاب ومحاولة السداف منها، مما أكسبها شحنة من الأسى والحسرة على ذلك الشباب الذى أدبر فى سرعة البرق الخاطف، ولم يترك إلا قلباً مهزوماً تتناوشه الهموم.

إن صورة الخيل الضامرة التى هزلتها سرعة العدو، وشفها الوجيف وهى تثير العجاج، وتتكدس بالدارعين فى سرعتها، كما تمشى الوعول، وتبارى فى إحضارها الرماح التى يحملها الدارعون، صورة كاشفة، حيث يمكن أن تعد معادلة

شعرية للعدو فى الحياة، والسعى الحثيث الدائب فيها من أجل الحصول على الحماية والملجأ الآمن؛ لأن هذه الخيول تعدو من أجل هدف تؤمه وتقصده، وهو "الكهاف" (جمع كهف ولم يرد هذا الجمع فى المعاجم). وبطل القصيدة واحد من هؤلاء الذين يجاهدون فى طلب الحماية والسلام، وهو يتقدم هؤلاء مرجلاً يغلى وفرساً يلوك اللجام، معانئاً من الجوع والعطش فى سبيل هذه الغاية. ألا يمكن أن تكون "الكهاف" هى الملاذ الأخير، والمأوى الهاجع الذى يكف فيه الإنسان عن السعى الدائب والحركة اللاهثة؟ هل يكون نهاية الكائن الحى، يسعى إليها وهو لا يدري أنه يفعل ذلك، ويحن إليها مدفوعاً بأنه كائن حى؟ وهل يكون سكون الكهف هو السكون الأبدى؟

إن البنية العميقة لهذه الصورة، متماثلة كذلك مع الصورتين الأولى والثانية فى القصيدة: الحركة النشيطة اللاهثة التى تؤول إلى السكينة والاستسلام. بل إن هذه تزيد عليهما فى أنها تجعل السعى إلى السكينة والهدوء الدائم، هدفاً ثابتاً للحركة، تسعى إليه وتعمل له، فالناقة المسنة (الناب) تعقر -وهل لها نهاية سوى هذه؟- والخيول الضوامر والدارعون من فوقها والوعول -وهى كلها كائنات حية- تؤم الكهاف، وبطل القصيدة يتقدم كل هؤلاء، يبارى من الصم خطية قد أُمِرَتْ ثقافاً، من أجل أن تنوشه آخر الأمر، مهما طالت المباراة.

الصورة الثالثة -كما رأينا- ذات شقين، كل شق منهما جملة واحدة، خلت الجملة الأولى من النعوت إلا من وصف الناب بأنها "ذات التليل" وأما الجملة الثانية، فقد كثرت فيها النعوت، نعتت فيها الخيل، والفرس والرماح على هذا النحو :



والفعل (ترى) بصيغة المضارع، وقد يوحى -وهو بهذه الصيغة- بتكرار حدوث مفعوله وتجده. وقد بدأت هذه الصورة بالفعل (ترى) كما بدأت الصورة السابقة أيضاً بالفعل نفسه (فإما ترينى). وكان مفعوله هناك، هو ياء المتكلم المقيدة بحالة علو المشيب وإضاءته جوانب الرأس. ولكن مفعوله هنا هو البرق المقيد بأنه لم يغتمض، وبأنه يضىء السحاب المتراكب المعلق ويكشفه.

- ترينى علانى المشيب (المفعول هو ياء المتكلم و"علانى المشيب" جملة حالية).

- ترى البرق لم يغتمض .. (المفعول هو البرق و"لم يغتمض" جملة حالية).

فالمشيب فى مقابلة البرق المضىء، كلاهما يكشف أموراً لم تكن معروفة من قبل فى ميعة الصبا ووفرة الشباب. إن تكرار الفعل واختلاف فاعله ومفعوله، خيط دقيق رابط، وهو يوجه أيضاً إلى بعض المشابه فى تفسير مفعوله.

إن البرق نفسه يرقب ويرى هو الآخر، لأنه "لم يغتمض" أى لم يذق نوماً، فهو برق من نوع خاص فيه حياة، وله عينان ساهرتان، وهو يقوم بدور الكشف فهو "يضىء .. ويجلو .. ويضىء". إنها إذن لحظة الكشف التى تتجلى للحارث المجهد المرتقب، فتريه دورات الحياة واحدة عقيب الأخرى، بادئة بالسحاب الذى يصدر عن البحر، ثم ينتهى بالعودة إليه. من الماء خرج وإلى الماء يعود.

هذه الصورة الختامية، توازى فى حركتها الداخلية أو فى بنيتها العميقة، الصور السابقة من حيث إن بنية كل منها، حركة نشيطة محببة تؤول آخر الأمر إلى نهاية الدورة. والحركة والنشاط والامتلاء يمثلها هنا السحاب المتراكب الذى يكشفه البرق. يظل هذا السحاب يمتلى ويعلو ويتراكب، حتى يصل فى نموه وامتلائه إلى اكتمال دورته، فيقبل وهو يزحف زحف الكسير. لقد كسر ولم تعد إلا النهاية، فينادى بأن لا فكاك من هذه النهاية المحتومة. فتعود إليه الرياح مرة أخرى -وقد مرته من قبل وهيأته للإدراج ونفت عنه الجهام الخفيف الذى لا ماء فيه- تعود إليها لتستفرغه وتستخرج أقصى ما فيه، فيحط بركه بذى بقر (=مكان). ولا يخلو الاسم من دلالة الحيوية والتوالد والتحول) وكأنه قد كُتِف من عضديه، ويلقى مراسيه ويبكى بدموع غزار لهذه النهاية. إنها النهاية نفسها لكل حركة نشيطة محببة. لكنها هذه المرة -وهى الأخيرة فى القصيدة- سوف تتناسخ فى دورة أخرى.

فى الصورة السابقة، كانت الخيول تبارى الرماح، وفى هذه الصورة نحس أن السحاب يبارى الرياح. هنا تقصد الرياح (=الجنوب) إلى السحاب، فتطرح

عنه السحاب الخفيف، ثم عندما يثقل السحاب، تنتجفه الرياح وتستفرغ ماءه، فالرياح -إذن- تقضى على السحاب كله خفيفه وثقيله بعد اكتمال دورته، فالرياح قَدَرُهُ الرابض معه .. وهذا يجعلنا نعود إلى الرماح التى كانت تباريها الخيول والدارعون معاً، لنرى أنها أيضاً تقضى على من يباريها ويسابقها، وإلا فلماذا وصفت هذه الرماح بأنها من الصم، وأنها خطية، وأنها مقومة، وأنها قد أُمِرَتْ ثقافاً؟ إن النعوت إذا كثرت، فلا بد أنها تهى لشيء ما وتوحى به. إن المرء يبارى قضاءه ويحمله معه ويسابقه، لأنه لا يعرف فى أية لحظة سوف يقضى عليه.

إن السحاب هنا يتحول إلى ناقة عطوف ذات ضرع، يمكن أن يُمسح ليدر باللبن "مرته الصبا" حتى يفرغ ما فيه "وانتجفته الرياح"، وذات صدر تلقيه عندما تبرك "وحط بذى بقر بركة"، وذات عضدين يمكن أن تكتفا "كأن على عضديه كتافاً". وفى هذه الناقة مسحة إنسانية كذلك، لأنها عندما تكتف وتجبر على المقام، تبكى بدموع غزار و"استهل". وفيها أيضاً سمة السفينة "فألقي مراسيه". فقد تعددت الأبعاد وتداخلت السمات، من خلال النعوت من جانب، وإسناد أفعال من مجالات دلالية معينة إليه من جانب آخر. ودارت الدورة بحيث بدأ السحاب من البحر "يجر من البحر مزناً كثافاً" وعاد إلى البحر "فألقي مراسيه". وأثناء هذه الدورة، تشكل فى أشكال مختلفة، جمعت الناقة والإنسان والسفينة فى هذا البحر. والناقة والسفينة هما الوسيلة لمحاولة النجاة وإلقاء المرسى (من المعروف أن الجمل سفينة الصحراء) فالغاية هى الاستقرار "وألقى مراسيه" بعد استفراغ الجهد والطاقة وانتهاء الدور المقدور. إنها تشبه "تؤم الكهافاً" فى الصورة السابقة. إن كل شيء يسعى إلى هذه الغاية، وهو مدفوع إليها لا خيار له فيها، ودائماً عندما تكتمل دورته، ينادى بأن لا براح ولا فكاك.

السحاب هو الذى يغطى كل هذه الصورة ويشرف عليها من عل. وقد أضاءه البرق وتخلله، وكشف عن أعاليه، فليس مستخفياً، وقد أخذ فى بادئ الأمر

يعلو ويتنامى، ثم أخيراً حط بركه وألقى مراسيه، فتوازن العلو والانخفاض، فكما علا، انخفض، وكما امتلأ، انتجف واستفّرج ماؤه.

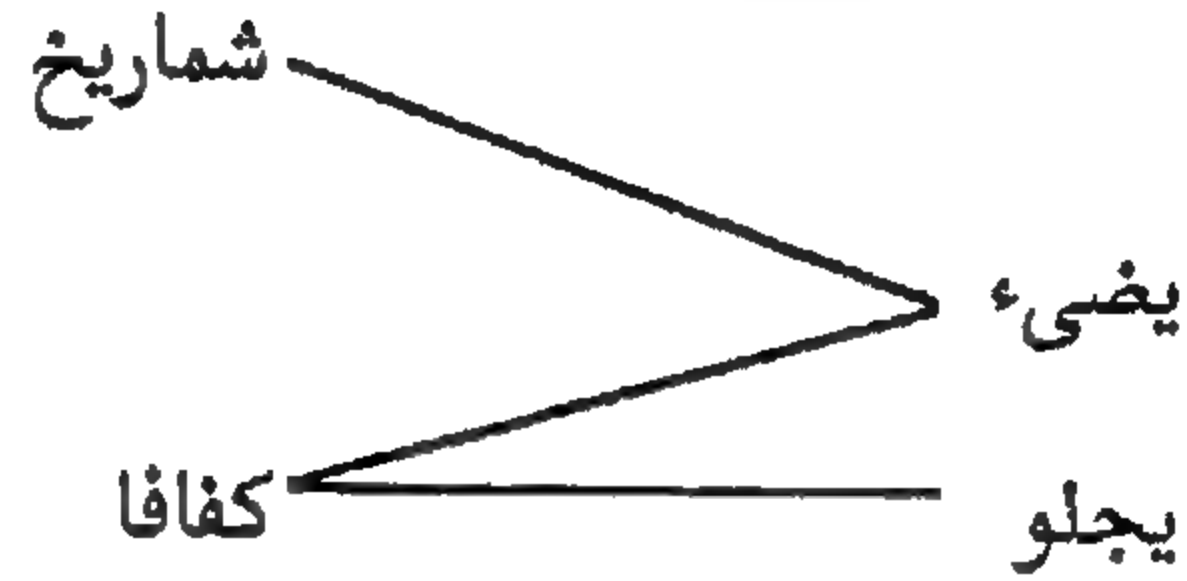
وقد استولى السحاب على ستة عشر فعلاً من أفعال هذه الصورة، وقد اقتسمها بالتساوى مفعولاً به وفاعلاً. فالسحاب (وهو الكفاف والشماريخ) وقعت عليه هذه الأفعال :

- ١- يضيء كفافا (الفاعل هو ضمير البرق).
- ٢- يجلو كفافا (الفاعل هو ضمير البرق).
- ٣- يضيء شماريخ (الفاعل هو ضمير البرق).
- ٤- بُطِنَتْ مَثَافِيدُ (نائب الفاعل ضمير يعود على الشماريخ ونائب الفاعل في الأصل مفعول به)
- ٥- مرته الصبا (الفاعل هو الصبا).
- ٦- انتحتته الجنوب (الفاعل هو الجنوب).
- ٧- تطحر عنه جهاما خفافا (الجهام = المفعول به : بعض أنواع السحاب).
- ٨- انتجفته الرياح (الفاعل : الرياح).

الأفعال الثلاثة الأولى "يضيء .. يجلو .. يضيء" فاعلها ضمير البرق، وحى جمل حالية منه. وقد اتفق لفظ الفعل (يضيء) لاختلاف لفظ مفعوله، فهو في المرة الأولى "يضيء كفافا" وفي المرة الثانية "يضيء شماريخ". واختلف لفظ الفعل الأول (يضيء) عن لفظ الفعل (يجلو) لاتفاق لفظ المفعول في الجملتين، ولاختلاف دلالة الفعلين (يضيء كفافا ويجلو كفافا) على هذا النحو :



والكفاف (= ما تعلق من السحاب وبرز البرق من خلاله) والشماريخ (= أعالى السحاب) من حقل دلالي واحد. فالبرق يضيء السحاب المعلق وهو أقرب من غيره، ويضيء الشماريخ أيضاً، فالإضاءة أبعد مدى من الجلاء. ولكنه يجلو السحاب القريب فقط، ولا يجلو الشماريخ على هذا النحو :



وكانت مهمة البرق الإضاءة والجلاء فحسب، لنرى بعد ذلك -أو لنرى حارث- ما يحدث. يأتي بعد ذلك الفعل "بطنت مثافيد" ليبين تراكب السحاب وتكاثره، ولكنه متنوع، فيه السحاب الثقيل والسحاب الخفيف، فتظهر هنا الرياح "الصبا" فتهميه وتمسح ضرعه ليدر، وترى رياح الجنوب بالخفيف منه وتبعده عن حركة السير، ويقبل السحاب على البحر، فيجر منه مزناً كثيفة، حتى يعجز عن مباراة الرياح التي تدفعه وتدفع عنه، فينادى بأن لا براح، فتتحول إليه الرياح مرة أخرى، فتكتفه وتستفرغه.

وأما الأفعال الثمانية التي جاء السحاب فاعلاً لها، فقد تدرجت على هذا النحو :

١- فأقبل.

٢- يزحف زحف الكسير.

٣- يجر من البحر مزناً كثافاً.

٤- تنادى بأن لا براح (بفتح التاء والداال في تنادى).

٥- حط بذى بقر بركه.

٦- ألقى مراسيه.

٧- واستهل.

٨- يكب العضاه لأذقانها.

نجد أن هذه الأفعال تدل على الانكسار والهزيمة. والفعل الأول منها (أقبل) قيد بأنه إقبال في حال زحف، فهو يقع من صاحبه على هذه الهيئة، وليس الزحف مطلقاً، بل إنه زحف الكسير. إن قوته لم تنبع منه، ولكن هناك عوامل خارجية هي التي دفعته، فقد مرَّته الصبا، وطرحت عنه الجنوب ما لا يفيد. وهو يزحف زحف الكسير، لأنه يشعر أن هذه القوة الخارجية يمكن أن تتخلى عنه، بل يمكن أن تنقلب ضده. يلي ذلك الفعل "يجر" وفيه تثاقل وإعياء، ولعل في مفعوله المقيد له "مزناً كثافاً" -وهو أيضاً من السحاب- سبباً من أسباب هذا التثاقل، فهو يزحف زحف الكسير، يجر بعضه بعضاً، ليست الحركة فيه ذاتية. وقد هيا الزحف الكسير والجر المثل إلى أن "تنادى بأن لا براح" وهذه ذروة اليأس والهزيمة. و"تنادى" صيغة تفاعل، أى نادى بعضه بعضاً، فكل جزء منه ينادى بالنداء نفسه "لا براح"، هذه إذن زمجرة الرعد، وهو صوت مزعج مخيف يوحي بالقوة، قوة الارتطام المدمرة. إن القوة عندما تصل إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه، يكون ذلك بداية الانهيار. إنها القوة الخائفة المنسحبة. لقد دب اليأس، ولم تعد ثمة قدرة على المقاومة؛ فكانت النتيجة أن "حط بذى بقر بركه"، فقد قيده اليأس وعدم القدرة على المقاومة، وكتف نفسه بيأسه، فكأن على عضديه كثافاً يمنعه من المسير. ولكن البرك (= الصدر) والعضدين تمثل لنا مخلوقاً آخر، يمكن أن يكون له صدر وعضدان. هذا المخلوق رشحت له من قبل أفعال أخرى "مرته الصبا" و"انتجفته الجنوب". هذا المخلوق الذى يتكون أمامنا لديه أيضاً قدرة على التنادى "فلما تنادى" والاستهلال (= البكاء) و"استهل". ثم نجد هذا الكائن، الذى فيه من سمات الناقة الحلوب المزارعها وعضدها، ومن سمات الإنسان

صراخه وبكاؤه، يتحول إلى ما يشبه السفينة "فألقى مراسيه" فنشعر أننا فى بحر
لجب كان الهم الكبير فيه، هو البحث عن شاطئ. إن الدموع التى استهل بها،
جاءت بعد أن وجد شاطئه. إنها أشبه بدموع الفرح عند الوصول إلى الغاية التى
يطول البحث عنها "فألقى مراسيه واستهل"، لذلك جاءت الصورة الموازية "كمد
النبيط العروش الطرفا" فيها شيء من البهجة، وهى تزيد من جانب إنسانية هذا
المخلوق الذى تكون من الماء، وظل يتدرج حتى وصل إلى النبط الذين يفرشون
أسرتهم الجديدة، وإذن كشف البرق عن طور من أطوار الإنسان نفسه.

نحن إذن أمام بداية جديدة، وخاصة بعد مد الفرش الجديدة، وكل بداية
جديدة فيها قوة البدء وقوة التشكل الجديد. اكتملت الدورة ولا بد من الدخول فى
أخرى. ومن هنا جاء الفعل الأخير فى سلسلة هذه الأفعال الكسيرة قويًا وعارمًا
"يكب العضاه لأذقانها". وهنا تتحول الناقة -الإنسان إلى فحل الإبل (الفنيق)،
كشف هذا التحول المفعول المطلق الذى قيد به الفعل "ككب الفنيق اللقاح العجاف"
هنا صورتان ساوت بينهما الكاف :

١- يكب (السحاب) العضاه لأذقانها.

٢- يكب الفنيق اللقاح العجاف.

(ولاحظ الوصف بالعجاف فى مقابل العضاه وهى الشجر الذى لا شوك
فيه) فالسحاب الذى تحول من قبل إلى ناقة وإنسان، تحول هنا إلى فحل فاعل
للفعل "يكب"، وكب السحاب العضاه يساوى كب الفنيق اللقاح العجاف. والفعل
(يكب) فيه قوة وعنْف، وهما ضروريان للتجدد والتوالد. ومن هنا تنقلنا القصيدة
فى جزئية الصورة الأخيرة إلى سوق هائجة، تختلط فيها الوحوش بالناس والتجار
(وقد ورد التجار من قبل فى "بعود من الهند عند التجار") وتفسح الأداة (كأن)
المجال للتخيل والتمثل :

كَأَنَّ الْوَحُوشَ بِهِ عَسَقَلَا نُّ صَادَفَ فِي قَرْنِ حَجٍ دِيَا فَا
قِيَامًا عَجَلْنَ عَلَيْهِ النَّبَا تَ يَنْسِفْنَهُ بِالظَّلُوفِ انْتِسَافًا^(١٤)

لقد قامت الوحوش على عجل، تنسف النبات بأظلافها قبل نضجه
واكتماله (هل هكذا يفعل التجار؟). إنها لا تأكله فقط ولكنها تنسفه، وتعجل
بإنهاء دورته؛ ومن هنا تتوالد الحياة، وتصبح كسوق قام ثم انفض، وتختلط
الوحوش بالناس في هذه السوق. ويالها من سوق عجيبة. الوحوش فيها ناس،
والناس فيها وحوش!

الهوامش

(١) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء ١ / ١٨٧ (قرأه وشرحه محمود محمد شاكر) وانظر ترجمته فى صفحة ١٧٢ من هذا الجزء نفسه، وأيضاً فى الأغانى لأبى الفرج الأصفهاني ٢٢ / ٣٠٢ - ٣١١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب).

(٢) هذا ما يطلق عليه : "Text Grammar" أو "Discourse Analysis" وأول من وضع أسسه هاريس Z.S.Harris من خلال وضعه لقواعد الشكل الجديد للوصف اللغوى. وكان التحليل النصى عنده واحداً من أهم النقاط الأساسية، ذات التأثير فى تصنيف العناصر اللغوية التى تربط الجمل ببعضها داخل النص.

انظر : (Essays on Style and Language, P.5 (Edited by Reger Fowler, London 1970)

(٣) انظر نموذجاً لذلك فى طبقات فحول الشعراء لابن سلام: ١ / ١٨٧، ١٨٨، وفى الأغانى لأبى الفرج الأصفهاني ٢٢ / ٣٠٢ - ٣١١. وهى قصص متضاربة، مما يدل على وضعها أو اختلاف الرواة اختلافاً شديداً فيها، وحاشية الشيخ محمد الأمير على مغنى اللبيب: ١ / ٩٩ (دار إحياء الكتب العربية).

(٤) ديوان سحيم عبد بنى الحساس صنة نطويه أبى عبد الله إبراهيم بن محمد بن عرفة الأزدي النحوى: ٢٥، ٢٦ (بتحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمنى - مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠م).

تصر : تضع الصرار، وهو خرقة تشد على أطباء الناقة لئلا يرضعها فصيلها. تبرى التوادى : تعد العيدان التى تبرى وتشد على أخلاق الناقة، لئلا ترضع أيضاً. واللقاح من الإبل : ذوات الألبان.

(٥) دائماً يؤكد الدكتور محمود الربيعى هذه المقولة بأعماله. انظر له : قراءة الشعر (مكتبة الزهراء ١٩٨٥).

(٦) انظر كتابى : النحو والدلالة : ١٨١ - ١٨٣ (مطبعة المدينة - القاهرة ١٩٨٣).

(٧) الديوان : ٤٢ - ٤٨. وسوف أؤجل شرح المفردات الغامضة إلى التناول الخاص بكل جزء منها فى التفسير.

(٨) جاءت تفعيلة العروض (وهى آخر تفعيلة فى الشطر الأول) محذوفة (فعو) فى هذه القصيدة كلها، إلا فى ثلاثة أبيات فقط (البيت رقم ٢٠، والبيت ٢٦ والبيت ٢٩) جاءت فيها مقبوضة (فعول). ولم تجيء تفعيلة العروض صحيحة (فعولن) إلا فى البيت الأول فقط، لأنه بيت مصرع. (وقد سها محقق الديوان فكتب البيت العشرين على هيئة التدوير، وليس البيت مدوراً، كما وضع الرمز (م) بين شطرى البيت التاسع والعشرين للإشارة إلى أنه بيت مدور، وليس البيت مدوراً كذلك). وقد قبضت التفعيلة فى الحشو ثلاثاً وأربعين مرة فى القصيدة. ولو أضفنا إلى هذا العدد، تفعيلات العروض الإحدى والثلاثين التى جاءت ثمان وعشرون تفعيلة منها محذوفة، وثلاث أخرى مقبوضة، لأصبح عدد التفعيلات غير الصحيحة فى القصيدة، أربعاً وسبعين تفعيلة بنسبة ٣٠٪ تقريباً. وقد ساعدت هذه الأمور جميعاً على الإحساس بعنصر السرعة، وتوالى التدافع الصوتى فى القصيدة.

(٩) ألم بالشىء : أتاه ولم يلازمه. موهناً : منتصف الليل، أو بعد ساعة منه. دنفاً : مريضاً مرضاً ملازماً. المستجاف : هو الذى خامره الداء فى جوفه، ومعناه هنا أنه أصيب فى قلبه، لأن القلب فى الجوف.

(١٠) ميسنان : موضع بالشام، أراد بالدمية صنماً من أصنام ميسنان. الوحف : الشعر الشديد السواد الكثير اللين. الغداف : الأسود. النزيف : الذى نزف دمه، أو المنزوف الذى انتزف عقله. الجماد : مفردة جمد (بضم الجيم) وهو ما ارتفع من الأرض، وسقط الجماد : أسفله. تعطو وتقرؤ : تتناول. النعاف

جمع نعف وهو دون الجبل وفوق الوادى. حصا المزنة : البرد بالتحريك.
صرخد : أرض وموضع تنسب إليه الخمر. رصاف : واحدتها رصافة. وهى
حجارة يُسْتَنْقَعُ فيها الماء ويصفو ويطيب. جفن: جمع جفنة: ضرب من
العنب. والجفن القطاف يراد به العنب المعصور وهو الخمر. سبها :
اشتراها. السلاف: ما سال من العنب قبل وطئه بالأقدام. المسك المداف:
المذاب. المعاصم: موضع السنوار. المكورة: المثلثة. الشغاف : غلاف القلب.

(١١) مثل الصورة فى القصيدة مثل الكلمة فى الجمل، فالكلمة يتحدد معناها
بشغلها لوظيفتها فى جملتها، ولا يمكن أن يكون معناها مستقلاً عن علاقتها
بما ارتبطت به فى جملتها، حيث تأخذ دلالتها من الكلمات الأخريات فى
الجملة نفسها، وتعطى كلاً منها جزءاً من دلالتها كذلك. هكذا تكون الصور
فى القصيدة، كل منها يشكل دلالة الصور الأخرى ويأخذ منها. ومن هنا فإن
القصيدة لا تقرأ مرة واحدة، ولا يُكْتَفَى ببيت بعض أجزائها وتحليله مستقلاً،
لأن كل جزء منها لا يعمل منفرداً، إن كل صورة تُرى من خلال الصور كلها،
والقصيدة بنية لها حياتها الخاصة بها. إن اليد لا تأخذ معنى كونها يداً إلا
إذا كانت فى الجسم الذى خلقت فيه لوجوهه تعمل وتتحرك وتتفاعل مع
باقى الأعضاء.

(١٢) الطيات جمع طية : وهى الحاجة والوجه والمنزل والنية، بان لطياته : مضى
لوجوهه التى انتواها. رديت : لبست. عطافاً: رداء. الناب: الناقة المسنة.
التليل: العنق. السداف: قطع السنان. مثنى الأيادى: يد بعد يد، أى نعمة
بعد نعمة. وقيل فى تفسير مثنى الأيادى: كان يبقى من ثمن الجزور بقية،
فيتبرع الأكرم فالأكرم من الأيسار، فيتم ذلك تلك البقية من ماله؛ فهو مثنى
الأيادى. المعتفى: طالب المعروف. استضاف: طلب الضيافة والقرى. أرفع
ونارى: أوقدها وأعلى ضوءها، ليراه من يطلب القرى من المُسْتَضِيفِينَ.

(١٣) تتكدس : ترمى بنفسها إلى الأمام كأنها فى صلب وتحذر، وكذلك تمشى
الوعول. تؤم : تقصد. الضوامر : جمع ضامر وهو الذى هزل من السير.
شفهن: هزلهن. الوجيف: السير السريع مثل الوجيب. الرجل : الفرس
النشيط الذى يغلى غليان الرجل. استهاف : من هفا الشئ فى الهواء يهفو
إذا ذهب وطار، وهو أيضاً بمعنى عطش وجاع. يبارى: يجارى. الصم:
الرماح. الخطية: منسوبة إلى الخط وهى قرية بالبحرين كانت مشهورة بصنع
الرماح.

(١٤) جاء فى اللسان (عسقل) : عسقلان مدينة وهى عروس الشام. وعسقلان
تحجه النصارى فى كل سنة، أنشد ثعلب :

كَأَنَّ الْوَحُوشَ بِهِ عَسْقَلَا نُ صَادَفَ فِي قَرْنٍ حَجَّ دِيَا فَا

"شبه ذلك المكان لكثرة الوحوش بسوق عسقلان". وجاء فيه أيضاً (ديف):
"دياف موضع فى البحر، وهى أيضاً قرية بالشام".

نونية ابن زيدون

أ. د فوزى عيسى

قال ابن زيدون (ديوانه تحقيق على عبد العظيم ص ١٤١ - ١٤٨):

- ١- أضحى التَّنَائِي بَدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا
وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا
- ٢- أَلَا - وَقَدْ حَانَ صُبْحُ الْبَيْنِ - صَبَّحْنَا
حَيْنُ، فَقَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ نَاعِينَا
- ٣- مَنْ مَبْلَغُ الْمُلْبِسِينَا بَانْتِزَاحِهِمْ
حُزْنًا مَعَ الدَّهْرِ لَا يَبْلَى، وَيُبْلِينَا :
- ٥- غِيْظَ الْعِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الْهَوَى، فَدَعَوْا
بِأَنْ نَغْصُ، فَقَالَ الدَّهْرُ : آمِينَا
- ٦- فَانْحَلَّ مَا كَانَ مَعْقُودًا بِأَنْفُسِنَا
وَانْبَتَّ مَا كَانَ مَوْصُولًا بِأَيْدِينَا
- ٧- وَقَدْ نَكُونُ، وَمَا يُخْشَى تَفَرُّقُنَا
فَالْيَوْمَ نَحْنُ، وَمَا يُرْجَى تَلَاقِينَا
- ٨- يَا لَيْتَ شِعْرِي - وَلَمْ نَعْتَبْ أَعَادِيكُمْ -
هَلْ نَالَ حَظًّا مِنَ الْعُتْبَى أَعَادِينَا؟^(١)

.....

- ٩- لَمْ نَعْتَقِدْ بَعْدَكُمْ إِلَّا الْوَفَاءَ لَكُمْ
رَأْيَا، وَلَمْ نَتَقَلَّدْ غَيْرَهُ دِينَا

١٠- مَا حَقُّنَا أَنْ تُقَرُّوا عَيْنَ ذِي حَسَدٍ

بِنَا، وَلَا أَنْ تَسُرُّوا كَاشِحًا فِينَا^(٢)

.....

١١- كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسَلِّينَا عَوَارِضُهُ

وَقَدْ يَيْئُسُنَا، فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا؟

١٢- بِنْتُمْ وَبِنَا، فَمَا ابْتَلَّتْ جَوَانِحُنَا

شَوْقًا إِلَيْكُمْ، وَلَا جَفَّتْ مَاقِينَا

١٣- نَكَادُ حِينَ تَنْاجِيكُمْ ضَمَائِرُنَا

يَقْضِي عَلَيْنَا الْأَسَى، لَوْلَا تَأْسِينَا

١٤- حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أَيَّامُنَا فَغَدَتْ

سُودًا، وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضًا لِيَالِينَا

١٥- إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلَقَ مِنْ تَأَلُّفِنَا

وَمَرَبَعُ اللَّهِوَ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

١٦- وَإِذْ هَصَرْنَا غُصُونِ الْوَصْلِ دَانِيَةً

قِطَافُهَا، فَجَنَيْنَا مِنْهُ مَا شِينَا

.....

١٧- لِيُسْقَ عَهْدُكُمْ عَهْدُ السُّرُورِ، فَمَا

كُنْتُمْ لَأَرْوَاحِنَا إِلَّا رِيَّاحِينَا

١٨- لا تَحْسِبُوا نَأْيَكُمْ عَنَا يُغَيِّرُنَا

إِنْ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأْيُ الْمُحِبِّينَا

١٩- وَاللَّهِ مَا طَلَبْتَ أَهْوَاؤُنَا بَدَلًا

مِنْكُمْ، وَلَا انْصَرَفْتَ عَنْكُمْ أَمَانِينَا

٢٠- وَلَا اسْتَفَدْنَا خَلِيلًا عَنْكَ يَشْغَلُنَا

وَلَا اتَّخَذْنَا بَدِيلًا مِنْكَ يُسْلِينَا

.....

٢١- يَا سَارِيَ الْبَرْقِ غَادِ الْقَصْرِ وَاسْقِ بِهِ

مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهَوَى وَالْوَدَّ يَسْقِينَا

٢٢- واسألْ هُنَالِكَ : هَلْ عَنَى تَذَكُّرُنَا

إِلْفًا، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعْنِينَا؟

٢٣- ويا نسيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا

مَنْ لَوْ عَلَى الْبُعْدِ حَيٌّ كَانَ يُخِينَا

٢٤- فَهَلْ أَرَى الدَّهْرَ يَقْضِينَا مُسَاعَفَةً

مِنْهُ، وَإِنْ لَمْ يَكُنْ غِبًّا تَقَاضِينَا؟

.....

٢٥- رَبِيبُ مُلْكٍ كَانَ اللَّهُ أَنْشَاءَهُ

مِسْكًَا، وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ الْوَرَى طِينًا

٢٦- أَوْ صَاغَهُ وَرِقًا مَحْضًا، وَتَوَجَّاهُ

مِنْ نَاصِعِ التَّبَرِّ إِبْدَاعًا وَتَحْسِينًا^(٣)

٢٧- إِذَا تَأَوَّدَ آدَتُهُ رَفَاهِيَّةً

تُومُ الْعُقُودِ، وَأَذْمَتُهُ الْبُرَى لِينًا^(٤)

٢٨- كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِلًّا فِي أَكْلَتِهِ

بَلْ مَا تَجَلَّى لَهَا إِلَّا أَحَايِينَا^(٥)

٢٩- كَأَنَّمَا أُثْبِتَتْ فِي صَحْنٍ وَجَنَّتِهِ

زُهْرُ الْكَوَكِبِ تَعْوِيدًا وَتَزْيِينًا

٣٠- مَا ضَرَّ أَنْ لَمْ نَكُنْ أَكْفَاءَهُ شَرَفًا

وَفِي الْمُوَدَّةِ كَافٍ مِنْ تَكَافِينَا

.....

٣١- يَا رَوْضَةً طَالَمَا أَجْنَتْ لَوَاحِظَنَا

وَرَدًّا جَلَاهُ الصَّبَا غَضًا وَنِسْرِينًا

٣٢- وَيَا حَيَاةَ تَمَلِّينَا بِزَهْرَتِهَا

مُنَى ضُرُوبًا وَلَذَاتٍ أَفَانِينَا

٣٣- وَيَا نَعِيمًا خَطَرْنَا مِنْ غَضَارَتِهِ

فِي وَشْيِ نَعْمَى سَحَبْنَا ذَيْلَهُ حِينَا

٣٤- لَسْنَا نُسَمِّيكَ إِجْلَالًا وَتَكْرُمَةً

وَقَدْ رُكِّ الْمُعْتَلَى عَنْ ذَاكَ يُغْنِينَا

٣٥- إِذَا انْفَرَدَتْ وَمَا شُورِكَتْ فِي صِفَةٍ

فَحَسْبُنَا الْوَصْفُ إِضَاحًا وَتَبْيِينًا

.....

٣٦- يَا جَنَّةَ الْخُلْدِ أَبْدِلْنَا بِسِدْرَتِهَا

وَالْكَوْثَرِ الْعَذْبِ زَقُومًا وَغَسْلِينًا^(١)

٣٧- إِنْ كَانَ قَدْ عَزَّ فِي الدُّنْيَا اللَّقَاءُ فَفِي

مَوَاقِفِ الْحَشْرِ نَلْقَاكُمْ وَيَكْفِينَا

٣٨- كَأَنَّا لَمْ نَبْتَ، وَالْوَصْلُ ثَالِثُنَا

وَالسَّعْدُ قَدْ غُصَّ مِنْ أَجْفَانِ وَاشِينَا

٣٩- سِرَّانِ فِي خَاطِرِ الظُّلَمَاءِ يَكْتُمُنَا

حَتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

٤٠- لَا غَرَوْ فِي أَنْ ذَكَرْنَا الْحُزْنَ حِينَ نَهَتْ

عَنْهُ النَّهْيُ، وَتَرَكْنَا الصَّبْرَ نَاسِينَا

٤١- إِنَّا قَرَأْنَا الْأَسَى يَوْمَ النَّوَى سُورًا

مَكْتُوبَةً، وَأَخَذْنَا الصَّبْرَ تَلْقِينَا

٤٢- أَمَا هَوَاكَ فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِهِ

شِرْبًا، وَإِنْ كَانَ يُرْوِينَا فَيُظْمِينَا

٤٣- لَمْ نَجِفْ أَفُقَّ جَمَالِ أَنْتِ كَوُكْبُهُ

سَالِينَ عَنَّهُ، وَلَمْ نَهْجُرْهُ قَالِينَا

٤٤- وَلَا اخْتِيَارًا تَجَنَّبْنَاهُ عَنْ كَثَبِ

لَكِنْ عَدَّتْنَا -عَلَى كُرْهِ- عَوَادِينَا

.....

٤٥- نَأْسَى عَلَيْكَ إِذَا حُثَّتْ مُشْعَشَعَةٌ

فِينَا الشَّمُولُ، وَغَنَانَا مُغْنِينَا

٤٦- لَا أَكُؤُسُ الرِّيحِ تُبْدِي مِنْ شَمَائِلِنَا

سِيَمَا ارْتِيَاحٍ، وَلَا الْأُوتَارُ تُلْهِينَا

٤٧- دُومِي عَلَى الْعَهْدِ -مَا دُمْنَا- مُحَافِظَةً

فَالْحُرُّ مَنْ دَانَ إِنْصَافًا، كَمَا دِينَا

٤٨- فَمَا اسْتَعْضْنَا خَلِيلًا مِنْكَ يَحْبِسُنَا

وَلَا اسْتَفَدْنَا حَبِيبًا عَنْكَ يَثْنِينَا

٤٩- وَلَوْ صَبَا نَحُونَا مِنْ عَلُوِّ مَطْلَعِهِ

بَذَرُ الدُّجَى لَمْ يَكُنْ -حَاشَاكَ- يُضْبِينَا

٥٠- أُولَى وَفَاءً -وإن لم تبذلى صلة-

فَالطَّيِّفُ يُقْنِعُنَا، وَالذِّكْرُ يَكْفِينَا

٥١- وفي الجواب متاع إن شفعت به

بِيضِ الْأَيَادِي الَّتِي مَا زِلْتَ تُؤَلِّينَا

٥٢- عَلَيْكَ مِنَّا سَلَامُ اللَّهِ مَا بَقِيَتْ

صَبَابَةٌ مِنْكَ نُخْفِيهَا فَتُخْفِينَا

يكشف الخطاب الشعري -منذ بدايته- عن تأزم علاقة ابن زيدون بولادة، تلك الأميرة القرطبية، وتحول تلك العلاقة من الإيجاب إلى السلب، أو من الوصل إلى الهجر، وبذلك يفصح البيت الأول عن بؤرة النص، ويمنحنا مفاتيحه، ويؤدي مهمة العنوان في القصيدة الحديثة، فيكون هو المفتاح الذهبي للولوج إلى عالم النص، ويحدد للقارئ منذ البداية مسار التجربة الشعرية.

ولأن الفكرة الأساسية التي تتمحور حولها القصيدة، هي تحول تجربة عاشقين من الإيجاب إلى السلب، فإن الشاعر يعتمد اعتماداً أساسياً على منهج "التضاد التعبيري"، ممثلاً في عنصرى "التضاد" و"المقابلة"، فيقابل بين زمنين : الزمن الماضي، المرادف لزمن "التداني" أى القرب والوصال وطيب اللقيا، وبين الزمن الحاضر، زمن اللحظة الراهنة، المعادل للتناهي والتجافى. وبذلك تضعنا القصيدة منذ البداية، أمام زمنين متقابلين، يستأثر كل منهما بموقف مناقض للآخر، وسيظل ذلك سمة أساسية تلون القصيدة كلها.

وما إن تكاشف الذات نفسها بالحقيقة المؤلمة، وقد تحولت إلى زمن الفراق، حتى تفقد تماسكها، فيرتفع صراخها. وينعكس ذلك على الخطاب الشعري، فينزح إلى "الجهارة" و"الخطابية"، ويبدو أقرب إلى صراخ الثكالى ونواحهم، وتبدو تلك

النون الممدودة المطلقة التي تتردد في ختام كل بيت، وكأنها صرخة حزينة يردد الفضاء أصداءها.

وتعكس تلك النغمة الحادة المدوية، عدم تقبل الذات فكرة الفراق، وعدم تكيفها مع الزمن الجديد. كما تعكس ما أصابها من تصدع، فلا تملك إلا أن تصرخ معبرة عن تصدعها وانهارها؛ ولذلك يستهل البيت الثاني بصيغة "ألا" الخطابية، التي تُستخدم للتنبيه والإشارة إلى أن ثمة أمراً جليلاً قد حدث، ويستخدم الشاعر صيغ التحقيق والتقرير مثل : "قد حان..." و"صَبَحْنَا" وهي صيغة زمنية، تُحدد زمن التحول من الوصال إلى الهجر. ويساعد "التضعيف" فيها على مضاعفة الإحساس بهول الفراق، الذي يُعبّر عنه بصورة دالة هي "صبح البين". وتستوقفنا هذه الصورة الاستعارية، فالصبح أو الصباح يوحى بالنور والإشراق، ويمثل حلماً للشعراء والعشاق والمؤرقين، فلماذا اختلف إحساس الشاعر بالصباح وقرنه بالبين؟ إن ذلك يعنى أن الزمن الحقيقي أو المثالي عنده، هو الليل المرادف لزمن الوصال، فالليل هو زمن اختلاس العشق، حيث لا رقيب ولا كاشح. ومن هنا فإن الشاعر يرى في الصباح زمناً مضاداً لزمّنه الخاص، فقد أتى الصباح نذيراً بالفراق، مثلما رآه ناجي في قصيدة "الأطلال" :

وَإِذَا النُّورُ نَذِيرٌ طَالِعٌ وَإِذَا الْفَجْرُ مُطِلٌ كَالْحَرِيقِ

وتتضافر الألوان البديعية في تعميق تجربة الشاعر، وتلوينها بألوان قاتمة، فيتجانس "الحين" بمعنى الزمن مع "الحَيْن" بمعنى "الهلاك"، بحيث ترى الذات في تحول زمن سعادتها إلى النقيض، تحولاً من الحياة إلى الموت؛ وبذلك تكتسب تجربة العشق أبعاداً أكثر عمقاً وإنسانيةً، بحيث يصبح الحبُّ والوصال مرادفين للحياة، ويصبح "البين" معادلاً للموت والهلاك.

ويأتى طرح السؤال في البيت الثالث، ليثير الوعي بعدة حقائق، فهو يؤكد أولاً حقيقة الانفصال بين العاشقين، وتباعد المسافة المكانية بينهما، ومن ثمّ فهو

يبحث عن "وسيط" ينقل إليها "رسالته" المبتوثة في الأبيات التالية، منحيًا باللائمة على "الزمان" الذى أحدث هذا التحول، فأبدل بالسعادة شقاءً، وبالقرب نأيًا، وبالوصال فراقًا وهجرًا. ولا يفتأ "التضاد" يمارس دوره الفاعل فى تهيج الأحزان واستثارة المشاعر، بوضع الحاضر المفعم بالمرارة والألم، إزاء "الماضى" المشحون بالأنس والسعادة. ويؤدى طباق السلب بين (لا يبلى) و(يبلىنا) دورًا مزدوجًا، فهو يسحب دلالة السلبية على "الحزن"، فيبدو غير قابل للفناء والتلاشى والبلى، فيكتسب "ديمومة" ويكون باقيا ما دامت الحياة، كما يكون فى الوقت ذاته، قادرًا على "إفناء" الشاعر العاشق؛ وهو ما يعطى تجربة الشاعر "مصادقية"، ويكسبها عمقًا. ومن ناحية أخرى، فإن طرح السؤال فى البيت الثالث، يكشف عن أول ملمح من ملامح صورة المحبوبة، فهى تبرز فى ثوب معنوى : فى صورة من ألبس الشاعر رداءً حزينًا لا يبلى. ولا يستخدم الشاعر ضمير المفرد فى وصفها، بل يصفها بصيغة الجمع (من مبلغ اللبسينا بانتزاحهم...) وهو استخدام له دلالة، إذ يخلع على "المفرد" قدرات "المجموع"، فيبدو الأثر مضاعفًا، وكأن انتزاحها أو نأيها، يُعادل انتزاح الناس جميعًا، أو كأن أحزان الناس جميعًا، انصبّت فى نفسه.

ولأن القصيدة كلها دفقة شعورية واحدة، فإن الترابط المعنوى هو السمة الأساسية فيها، فالتجربة تنصب فى أبياتها التى تتواصل وتتلاحم، سواء من خلال الربط بأدوات العطف، أو اتصال بعض الأبيات معنويًا ونحويًا، كما فى البيت الثالث وما يليه. وتتردد فى البيت الخامس إشارة إلى دور "الأعداء" فى التفريق بين العاشقين :

غِيظَ الْعِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الْهَوَى، فَدَعَوْا بِأَنْ نَغَصَّ، فَقَالَ الدَّهْرُ : آمِينَا

ويمثل هذا الدور عنصرًا أساسيًا من عناصر تحول التجربة عن مسارها، فالحساد مسئولون عما آلت إليه التجربة، ولكن صورة "الدهر" التى تبرز مرة

أخرى، تؤكد نظرة الشاعر إليه، باعتباره مسئولاً عن هذا "التحول"، فهو الذى استجاب إلى دعاء الحساد، وأورث العاشق غصة الفراق، وسلبه لذة القرب والوصال. ويؤكد اقتران الفعل بالفاء فى البيت السادس، ما أشرنا إليه من تلاحم الأبيات وتدقق المعنى. ويعود (التضاد) ليؤدى دوره مرة أخرى، فى تجسيد هذا "التحول" وتأكيد واقع الفراق، فقد انحلَّ حبل الهوى وتصدَّع ما كان معقوداً فى نفسيهما من آمال وعهود :

فانحلَّ ما كان معقوداً بأنفسنا وانبتَّ ما كان موصولاً بأيدينا

وتتآزر صيغة الفعلين المُضَعَّفَيْن (انحلَّ) و(انبتَّ) فى تأكيد المعنى، وكأنهما يشددان على تقرير واقع انقسام عُرى العلاقة. وقد جاءا لازمين، مكثفين بنفسيهما، ليخليا مسئولية العاشقين عما حدث.

ويعود الشاعر مرة أخرى فى البيت السابع إلى "المقارنة"، من خلال استدعاء صورة الماضى بما فيها من غبطة واطمئنان وأمان، ليضعها مقابل الحاضر بما فيه من حزن وتعاسة وتباعد :

وقد نكونُ، وما يُخشى تفرُّقنا فاليومَ نحنُ، وما يُرجى تلاقينا

ولا تفسير لهذا الإلحاح فى مقابلة الزمنين المتضادين، سوى تعلّق الشاعر بماضيه وتشبّثه بزمن الوصال، ورفض واقعه رفضاً تاماً. وفى استخدام صيغة (وقد نكون) فى مجال التعبير عن الماضى، ما يؤكد إنكار الشاعر حاضره وإحساسه بامتداد زمن الوصال/ الماضى إلى الحاضر، ولو على سبيل التوهّم أو الخيال المناقض لزمن الحاضر أو الزمن الواقعى الذى تحدّده دالة (اليوم). ونلاحظ كذلك حرص الشاعر على استخدام ضمير الجمع بصورة منتظمة أو منطردة، واقعاً تحت تأثير الفعل والمفعولية مثل (يضحكنا- يبكيّنا... يسليّنا- يبليّنا) أو تحت تأثير الإضافة (أنفسنا- أيدينا- تفرقنا- تلاقينا) وهى إشارات دالة على توحّد العاشقين، أمام

الأحداث سلبيًا وإيجابيًا، ووقوعهما ضحيّتين لظروف خارجة، (كالزمان والدهر والأعداء).

وتعود صورة الأعداء للظهور مرة أخرى في البيت الثامن :

يا ليت شعري - ولم نُعتب أعاديكم- هل نال حظًا من العُتبي أعادينا؟

غير أن هذه الصورة تبدو مختلفة عما جاءت عليه من قبل، فهي ترد هنا مجزأة لا موحدة، فللمحبة أعداؤها وللشاعر أعداؤه، وللمرة الأولى نشعر بانفصال موقفَي العاشقين، وتباين ردود أفعالهما إزاء موقف الأعداء؛ ولذلك يستخدم الشاعر أسلوب (ليت شعري) ليعكس ما بداخله من حيرة، إزاء موقف ولادة من أعدائه^(٧)، وهو موقف يقترب بالشك، ويقترب من (الإدانة) كما يتضح من خطاب ابن زيدون الاستفهامي : «هل نال حظًا من العتبي أعادينا؟».

ويشف الخطاب الشعري -في البيت التاسع- عن طبيعة تلك الذات العاشقة المطبوعة على الوفاء، برغم القطيعة والهجر :

لم نعتقد بَعْدَكُمْ إِلَّا الْوَفَاءَ لَكُمْ رَأْيَا، ولم نتقلدْ غَيْرَهُ دِينَا

وهذا الموقف المبني على الوفاء الخالص، يزيد من مصداقية التجربة، ويكسبها ثراءً، ويمنحها بُعدًا إنسانيًا عميقًا. وفي استخدام أسلوب القصر أو الاستثناء المفرغ، ما يؤكد إيمان الشاعر بالوفاء باعتباره القيمة الكبرى، التي ترتفع فوق ما يعتقده أو يؤمن به. ولاشك أن الوفاء يستدعي بالضرورة الصفة النقيض، صفة الغدر، وكان الشاعر يوميء من طرفٍ خفيٍّ، واضعًا ولادة موضع المقارنة والاختيار عساها تصدر عن مثل موقفه. وهنا يقترب خطاب العاشق بالعتاب :

ما حقنَّا أن تُقِرُّوا عينَ ذي حَسَدٍ بنا، ولا أن تَسُرُّوا كاشحًا فينا

وتعود صورة الأعداء للمثول من جديد. وقد خضعت هي الأخرى للتحوّل،

وإن كان فى صورته الإيجابية لا السلبية، فقد شخص الأعداء أولاً فى موقف "الغيظ" والرغبة فى التفريق بين العاشقين. وحين تمّ لهم ما أرادوا، عادوا للظهور فى صورة "الرضا" ثم فى صورة "السرور" و"الاطمئنان" كما تعبّر عن ذلك الصورة الكنائية "ما حقنا أن تقرّوا عين ذى حسدٍ بنا..." فهم ينامون قريرى الأعين، بعد أن منحتهم ولادة الفرصة ليبلغوا مأربهم... وهنا يتحقق "التقابل" من جديد بين العاشق اليائس الحزين، والغريم السرور القريى العين.

ويأبى التحوّل إلا أن يضرب بجراحه على كل شىء فى القصيدة، إن سلّبا أو إيجاباً، حتى فى مقام الإحساس باليأس، فقد خضع أيضاً لسنة التحوّل: فبعد أن كانت الذات العاشقة، تستشعر الراحة والسلوى والعزاء فى غمرة إحساسها باليأس، إذا بهذا اليأس يُغرى الذات، ويستثير الشوق والحنين، فيلبس بذلك رداء غير رداؤه، ويؤدى وظيفة تناقض وظيفته :

كنا نرى اليأس تُسلينا عوارضه وقد يئسنا، فما لليأس يُغرينا؟

فاليأس لم يصرف العاشق، بل أغراه بالأمل وضاعف الشوق والحنين فى نفسه، وكذلك فعل هجر ولادة، إذ فجر طاقات الشوق الكامنة فى أعماقه :

بنتم وبنا، فما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم، ولا جفت مآقينا

إن ترتيب الأفعال فى البيت، يشير إلى أن ولادة هى التى بدأت "البين" ونلاحظ أن الفعلين قد انفصلا، واستأثر كلاهما بضمير يدلّ على أحد الطرفين. وقد جاء هذا الانفصال فى الأفعال على غير العادة، فطالما توحد الضميران وتلبسا بالفعل والحرف والاسم (صبحنا- يضحكنا- يبكينا- تساقينا... لقيانا... بنا... بأنفسنا... إلخ) وقد جاء هذا الانفصام فى الفعلين (بنتم... وبنا) ليعكس واقع التفرّق الجسدى، والانفصال المكانى بين العاشقين. وقد شهدت الأفعال الأخرى فى البيت غياباً للمحبوبة، واستقلّت الذات بالتعبير عن مواجهها وآلامها، على الرغم من

تلبس الضمائر بصيغة الجمع (فما ابتلت جوانحنا... ولا جفت مآقينا) ذلك لأن المحبوبة في حالة غياب فعلى، يحول دون وقوف الشاعر العاشق على حالتها الشعورية وحقيقة موقفها الوجداني منه، ومع ذلك فلم يتخلّ الشاعر عن شوقه، ولم يحلّ بُعد المكان بينه وبين عاطفته المشبوبة، بل زادها تأججاً واحتداماً، كما يعبر عن ذلك التعبير الكنائى "فما ابتلت جوانحنا" الذى يتقابل مع التعبير الآخر: "ولا جفت مآقينا" واللافت أن التطابق بين الفعلين (ابتلت) و(جفت) يؤدى دوراً فنياً جديداً، فهو لا يحقق التضاد الفعلى، بل يحقق "التوحد" فى وصف الحالة الشعورية للذات، حيث تنعكس عليها آلام الفراق والغياب فى صورها المختلفة. وقد جاءت أبنية الأفعال -فى الأغلب- مضعفة، لتؤكد تجذّر معانيها ومدلولاتها، كما فى الفعلين (جفت- ابتلت) فالنطق بهما يستوجب الوقوف والإطالة عند حرفى التضعيف؛ مما يتوافق مع طول معاناة الذات مع آلام الفراق.

إن موقف "البين" وتداعياته يحاصر الذات بقوة، فتبدو فى البيت الثالث عشر، وهى تجاهد للحفاظ على تماسكها وتجلدها:

نَكَادُ حِينَ تَنَاجِيكُمْ ضَمَائِرُنَا يَقْضِي عَلَيْنَا الْأَسَى، لَوْلَا تَأْسِينَا

ويلفتنا فى البيت استخدام مركّب الإضافة (ضمائرنّا) دلالة وتركيباً، فإسناد "الضمائر" إلى "المناجاة" ووقوعها موقع الفاعلية، تأصيل لقيمة الوفاء التى آمن بها الشاعر ديناً ومذهباً؛ ولذلك حلّ التعبير بـ"الضمائر" محلّ التعبير بـ"النفوس" و"القلوب" التى هى ألصق بالمناجاة. وقد جاءت "الضمائر" بصيغة الجمع، برغم انسحابها على الشاعر وحده، لأن الجمع يدل على "الكثرة" وكأنّ الذات قد نمت وتكاثرت، لتستوعب هذا القدر الهائل من أحاسيس الشوق. ويأتى استخدام فعل المقاربة، ليضفى مزيداً من الواقعية والصدق على مشاعر الذات العاشقة، التى تكاد الأحزان تعصف بها وتقضى عليها، لولا تأسيها وتجلدها وتعللها بالآمال. ويساهم

الجناس بين "الأسى" و"التأسى" فى تحقيق المقاربة والتوحد بين المعنيين، حيث تظل الذات نهباً مقسماً بينهما.

إنّ هذا الحوار الداخلى أو المناجاة - وإن كانت تداعياتها لم تقض على الذات - إلا أنها أسلمتها إلى حالة من الشعور باليأس والعجز، فهيمن عليها الإحساس بـ(الفقد)، وهو شعور قاتل لا يجعل للحياة معنى فى غياب الأحبة، فتستحيل إلى عالم سوداوى موحش :

حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أَيَّامُنَا فَفَدَتْ سُودًا، وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضًا لَيَالِينَا

إنّ أبنية "التحول" و"التضاد" و"المقابلة"، تعود لتؤدى دوراً فاعلاً فى تصوير الموقف النفسى، وتجسيد معاناة الذات وشعورها بـ"الفقد"؛ فقد الإحساس بمعنى الحياة وجدواها، إثر فقد المحبوبة وغيابها.

ويؤدى التضاد اللونى دوراً خطيراً فى وصف التحول بين الزمنين النقيضين: زمن الحب وزمن البين (الفقد)، المرادفين لعالمى النور والظلام، أو البياض والسواد، أو الحياة والموت. ويلفتنا ما يعكسه هذا التضاد من دلالات نفسية وشعورية؛ فقد خلع الشاعر أحاسيسه على الزمن، فلونه برؤاه الداخلية، وأعاد تشكيله وفق مشاعره وأحوال نفسه، لا كما هو فى الواقع؛ فارتبط الفقد بالسواد، وفقدت الأيام لونها الحقيقى أو الواقعى (البياض)، وتسربت بالسواد حين غابت المحبوبة. وفى المقابل، فإنّ الليالى التى هى -سوداء فى الواقع- فارقت لونها أيام الوصال، حيث خلع الشاعر عليها أحاسيسه، وتزيّت باللون الأبيض... فكانت بولادة بيضاً...

وتشرع الذات تستحضر ذلك الماضى المضى، هرباً من حاضرها المسكون بالقتامة والجهامة، وتخلع عاطفتها مرة أخرى على ما حولها، فيكتسب العيش نصارته من تألف الحبيبين، وتستمدّ "مربع الهوى" والأنس صفاءها من تصافيهما :

إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلَّقَ مِنْ تَأَلَّفِنَا وَمَرَبِعُ اللَّهِو صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

وتعود صورة العاشقين إلى التوحد من جديد، حيث نشهد حضوراً مكثفاً لضمائر الجمع أو القاعلين : "تألفنا- تصافينا- هصرنا- جنينا- ما شينا..." وتتردد صور الرى والقطاف والخصوبة والإثمار، وتتلبس مفردات الطبيعة وصورها بمفردات العشق، كصورة غصون الوصل الدانية القطاف. ولا تلبث الذات أن تنفصل عن ماضيها وتفارق حلمها، ولكنها لا تنسى أن تغمره بمشاعرها الفيضة، فتدعو له بالسقيا، وتؤثر المحبوبة وحدها بالفضل، حين تُنيط عهد السرور بها فى صورة من صور الحب النادر وإنكار الذات.

لِيُسَقِّ عَهْدَكُمْ عَهْدُ السُّرُورِ فَمَا كُنْتُمْ لِأَرْوَاحِنَا إِلَّا رِيَّاحِينَا

إن خطاب ابن زيدون الشعرى، يؤكد مبلغ تقديره واحترامه لولادة، ولعل فى مخاطبتها بضمير الجمع دائماً ما يفصح عن ذلك. وتلك سمة تتردد فى الشعر الأندلسى، حيث كانت المرأة تحظى بالتقدير والإجلال. كما يؤكد هذا الخطاب المكانة التى شغلتها ولادة من نفسه وقلبه. ولا يخفى ما يعكسه تشبيهها بالرياحين من دلالات نفسية، فالرياحين تبعث الحياة فى النفس وتبهجها، وتذكر بنعيم الخلد والجنان، كما فى قوله تعالى : ﴿روح وريحان﴾، وكأن الرياحين مرادفة للحياة. ومن هنا فقد جاء الجناس بين (أرواحنا) و(رياحينا)، لا ليكمل المعنى ويُحسنه فحسب، بل ليؤكد -أساساً- هذا التلازم بين الطرفين: الروح والريحان، أو العاشق والمعشوقة.

وما دامت ولادة هى الرياحين أو الحياة ذاتها، فإن الشاعر لا يحيد عن وفائه لعهداها، ولا يصرف عنها أمانيه.

ويلفتنا هذا الحضور المكثف لأساليب النفى فى الأبيات الثلاثة :

١٨- لا تحسبوا نأىكم عنا يُغَيِّرُنَا إِنَّ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأْيُ الْمُحِبِّينَا

١٩- والله ما طَلَبْتُ أَهْوَؤُنَا بَدَلًا مِنْكُمْ، وَلَا انْصَرَفْتُ عَنْكُمْ أَمَانِينَا

٢٠- وَلَا اسْتَفَدْنَا خَلِيلًا عَنْكَ يَشْغَلُنَا وَلَا اتَّخَذْنَا بَدِيلًا مِنْكَ يُسَلِّينَا

وهذا الخطاب الشعري الذي يعتمد على بنية (النفي) -فضلاً عن القسم- يؤكد ذلك الحضور الطاغي لولادة في نفس ابن زيدون، ونفي كل ما يمكن أن يصرفه عنها أو يحل محلها.

وتتنوع أنماط الخطاب لتأكيد وفاء الشاعر، وأمله في عودة الوصال، فيعمد إلى أساليب النداء في البيتين (٢١، ٢٣) بحثاً عن رُسلٍ أو "وسطاء" يحملون صوته أو "رسالته" إلى الحبيب النائي، فيخاطب (البرق) و(نسيم الصبأ) وليس كمثلهما شيء أسرع في تبليغ الرسالة... أملاً أن يجد لذكره صدى في نفس ولادة، مُقْنِياً النفس بكلمة أو تحية، تعيد إليه الحياة من جديد، مستعطفاً الدهر أن يُعيد ذلك الماضي أو الزمن الذي طالما تقاضيا فيه الوصال :

٢١- يَا سَارِيَ الْبَرْقِ غَابِ الْقَصْرِ وَاسْقِ بِهِ

مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهَوَى وَالْوُدِّ يَسْقِينَا

٢٢- وَاسْأَلْ هُنَاكَ : هَلْ عَنِّي تَذَكُّرُنَا

إِنَّمَا، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعْنِينَا؟

٢٣- وَيَا نَسِيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا

مَنْ لَوْ عَلَى الْبُعْدِ حَيٌّ كَانَ يُحْيِينَا

ومع ما تشغله ولادة من منزلة كبرى في نفس ابن زيدون، فإن صورتها في الأبيات (٢١ - ٢٤) تميل إلى التعميم والإبهام، ولا تمتاز بملامح محددة، ربما لبعد العهد والمكان بينها وبين الشاعر، حيث تشير الروايات إلى أنه قرأ من سجنه بقروطة

إلى إشبيلة ، ولكن قلبه جذبه إلى حبيبته بقرطبة ، فأرسل لها هذه القصيدة...
وتتبدى تلك الصورة المبهمة غير المحددة الملامح ، من خلال استتارها فى اسم
الموصول ذى الدلالة المبهمة (مَنْ) كما فى قوله :

– مَنْ كَانَ صَرْفَ الْهَوَى وَالْوَدَّ يَسْقِينَا

– مَنْ لَوْ عَلَى الْبَعْدِ حَيٌّ كَانَ يُحْيِينَا

كما يتمثل ذلك فى وصفها بنكرة مبهمه فى قوله :

٢٢- وَاسْأَلْ هُنَالِكَ : هَلْ عَنَى تَذَكُّرُنَا

إِنَّمَا ، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعْنِينَا؟

غير أن هذه الصورة لا تلبث أن تتحدد ، وتحضر حضوراً مادياً كثيفاً فى
هذه اللوحة الفنية النادرة التى يرسمها العاشق لعشوقته :

٢٥- رَبِيبُ مُلْكٍ كَانَ اللَّهُ أَنْشَاءَهُ مِسْكَ ، وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ الْوَرَى طِينًا

٢٦- أَوْ صَاغَهُ وَرَقًا مَحْضًا ، وَتَوَجَّهَ مِنْ نَاصِعِ التَّبَرِّ إِبْدَاعًا وَتَحْسِينًا

٢٧- إِذَا تَأَوَّدَ آدَتُهُ رَفَاهِيَّةً تَوْمُ الْعُقُودِ ، وَأَدَمَّتُهُ الْبُرَى لِينًا

٢٨- كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِئْرًا فِى أَكْلَتِهِ بَلْ مَا تَجَلَّى لَهَا إِلَّا أَحَايِينَا

٢٩- كَأَنَّمَا أُثْبِتَتْ فِى صَحْنٍ وَجَنَّتِهِ زُهْرُ الْكَوَكِبِ تَغْوِيذًا وَتَزْيِينًا

٣٠- مَا ضَرَّ أَنْ لَمْ نَكُنْ أَكْفَاءَهُ شَرْفًا وَفِى الْمَوَدَّةِ كَافٍ مِنْ تَكَافِينَا

إن وصف "ربيب ملك" بما يشيعه من دلالات ، هو أكثر الصفات تحديدًا
لشخصية ولادة ، تلك الأميرة القرطبية ، سليفة الملوك ، التى تجرى فى عروقها دماء
العز والجاه والشرف ، والتى نشأت كما ينشأ أبناء وبنات الملوك فى أحضان النعيم
والذهب ، وكأن الله ميزها على سائر خلقه ، فأنشأها من المسك وأنشأهم من الطين ،
أو صاغها من الفضة الخالصة ، وتوج الوجه الفضى بالشعر الذهبى ، فغدت مثلاً

لقدرته على الإبداع. وقد وهبها الله صفات فارقة أخرى، كرقعة الجسم ونعومته، فإذا تثنت أو تمايلت، أثقلت حركتها الحلي، وأدمت الجسد الرقيق المرفف، اهتزازة الخلاخيل. وتلفتنا صورة الشمس المرضعة أو الحاضنة بدلالاتها الأسطورية، وهى امتداد لصورة المعشوقة التى تعلو فوق البشر، وتسمو فوق المخلوقات الطينية؛ فالشمس تنزل من عليائها وتتخلى عن عرشها، لتحيط ولادة فى كلتها بالرعاية، وتحل منها محل الأم أو الحاضنة، فكأنها "ابنة الشمس" أو "الآلهة" وهو بُعد أسطورى، يعكس نظرة أبناء الشعب إلى الملوك وأبنائهم، حيث وقر فى نفوسهم أنهم من طينة أخرى غير البشر. غير أن ابن زيدون لا يقنع بأن تكون الشمس مرضعة وحاضنة لولادة، دون أن يضيف إلى علاقاتهما بُعداً آخر، يميل بكفة الميزان لصالح ولادة، حيث "تتعالى" و"تتدل" على الشمس فلا تتجلى لها إلا بقدر، وفى أوقات محددة. ولا نستطيع أن نمرّ على هذه الإشارات مرور الكرام، دون أن نستكنه دلالاتها، فالصورة محاطة بهالة أسطورية، وثمة إشارات تستوقفنا كاستخدام الفعل "تجلى" بما يعكسه من دلالات دينية، وكذلك الإشارة إلى ولادة بضمير "المذكر" بصورة مطردة فى تلك الأبيات الوصفية جميعها (أنشأه، صاغه، تأود، أدمته، له، أكلته، وجنته... إلخ).

وهذا ما جعلنا نرى الصورة ذات أبعاد دينية وأسطورية عميقة، وكأن ابن زيدون بلغ فى عشقه لولادة حداً فاق التصور، فرفعها عن مرتبة "البشر"، وأنزلها منزلة "الآلهة"، فأصبحت "معبوده" الذى يدين له بالحب والوفاء، وإلا فمن هو ذلك المعشوق "البشرى" الذى ترضعه "الشمس" ويمتنع عليها فلا يتجلى لها إلا أحياناً؟ ومن هو ذلك المعشوق "البشرى" الذى تشرق النجوم فى وجهه، فتكتسى وجنته بالنور، وكأن هذه الكواكب قد سُخِرت لتشع بنورها فى وجهه، وتتحول إلى "تمائم" سحرية أو "تعاويد" تحفظه من الأعين؟ لقد تصوّر ابن زيدون أن معشوقته ارتفعت عن البشر شرقاً، وعزاً، وخلقاً، وتكويناً، وأقنع نفسه بهذه الحقيقة، فأمن

بأنه أقل منها قدرًا ومنزلة، وأنه لا يضيره ألا يكون كفوًا لها في الشرف والمجد، وأن غاية ما يطمح إليه أن يكونا متكافئين في المودة والحب.

إن ابن زيدون حين يستدعى صورة ولادة على هذا النحو المكثف، فإنما يريد أن يقاوم أى احتمال لتلاشيها من ذاكرته، ويؤكد مثلها فى وجدانه، وتجذرها فى أعماقه. وهذا ما يُفسّر انشغاله الدائم باستحضار صورتها فى تجلياتها المختلفة، وإضفاء صفات الخصوبة والنماء والإثمار عليها. ونلاحظ امتزاج صورتها بصور الطبيعة الحيّة المثمرة كالروضة والزهور، وهى فى نظره المعادل للحياة :

٣١- يا رَوْضَةً طَالَمَا أَجْنَتُ لَوَاحِظَنَا وَرَدًّا جَلَاهُ الصَّبَا غَضًّا وَنَسْرِينَا

٣٢- ويا حياة تَمَلِّينَا بِزَهْرَتِهَا مُنَى ضُرُوبًا وَلَذَاتٍ أَفَانِينَا

٣٣- وَيَا نَعِيمًا خَطَرْنَا مِنْ غَضَارَتِهِ فِى وَشَى نَعْمَى سَحَبْنَا ذَيْلَهُ حِينَا

ومع ذلك تظل صورتها محفوفة بهالة "قدسية" أو "علوية"، ويقترون خطابه لها بالتجريد والرغبة، ويحمل سمات خطاب المتصوفة وأصحاب العشق الإلهى. وتبدو "المعشوقة" متعالية على البشر، منفردة بصفاتها، وينزع خطابه إلى التأدب، حتى ليمتنع عن ذكر اسمها "إجلالاً" و"تكرمة" وتأدباً :

٣٤- لَسْنَا نُسَمِّيكِ إِجْلَالًا وَتَكْرَمَةً وَقَدْرُكَ الْمُعْتَلَى عَنْ ذَاكَ يُغْنِينَا

٣٥- إِذَا انْفَرَدَتْ وَمَا شُورِكْتِ فِي صِفَةٍ فَحَسْبُنَا الْوَصْفُ إِيْضًا وَتَبْيِينَا

ولعلنا نلاحظ هنا تغير نمط الخطاب وتجلّى المحبوبة فى صورة الأفراد، خلافاً لما كان سائداً من قبل، حيث كان الخطاب بصيغة الجمع، لقد تجلّت المعشوقة هنا بصورتها المفردة (نسميك- قدرك- انفردت- ما شوركنت) بينما انفصل الشاعر عنها، تحقيقاً لقناعته بتفرد المعشوقة عن البشر جميعاً، واستثنائها بالمنزلة العليا شرفاً ومجداً وعلوًا، على نحو لا يطمح إليه أحد، حتى العاشق نفسه. إنه "التضاد" الذى تُبنى عليه التجربة كُلُّها؛ فهى من "مسك" وهو من "طين"، وهى

"ابنة الشمس" وهو ابن الأرض، وهى المتأبية البعيدة وهو المتذلل القريب، وهى "الرياحين" التى تبعث الحياة فى روحه بل هى الحياة ذاتها أو هى الحياة والخلود، أما هو فآدم الذى طُرد من جنة الخلد، وأُبدل بالكوثر العذب زقوماً وغسلينا :

٣٦- يَا جَنَّةَ الْخُلْدِ أَبْدِلْنَا بِسِدْرَتِهَا وَالْكَوْثَرَ الْعَذْبَ زَقُومًا وَغَسَلِينَا

وهكذا يتجلى "التضاد" فى إحدى صورهِ، ليضعنا أمام عالين متقابلين: عالم الجنة المرادف لزمن الوصال فى الماضى، وعالم الجحيم الذى يعيشه العاشق فى الحاضر، وهو بعيد عن معشوقته (جنته) وشتان بين العالمين.

وما إن ترد صورة الحاضر على مخيلة الشاعر، حتى يهرع إلى عالم الماضى، فيستحضر صورهِ المتلبسة دائماً بالطبيعة، حيث التوحد أو التلاشى فى صورها، كصورة العاشقين وقد توحدوا وتلاشيا فى ليل العشق، حتى استحالا "سِرِّين فى خاطر الظلماء". وكما يؤدى الطباق دوره فى المقابلة بين عالين أو زمنين متضادين هما زمنا الوصل والفراق، فإنه يؤدى دوراً إضافياً، حين يُظهر التناقض فى الزمن الواحد، زمن تقلب العاشقين بين الإظلام والإصباح، والكتمان والإفشاء:

٣٩- سِرَّانِ فِي خَاطِرِ الظُّلْمَاءِ يَكْتُمُنَا حَتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

ولا يقف دور "التضاد" باعتباره البنية المحورية فى القصيدة عند مجرد إظهار المعنى وضده، أو المقارنة بين زمنين متضادين، ولكنه يلعب دوراً فاعلاً فى تعميق المعنى وتكثيف التجربة، كما يبدو فى هذا البيت :

٤٢- أَمَا هَوَاكِ فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِهِ شَرِبًا، وَإِنْ كَانَ يُرْوِينَا فَيُظْمِينَا

فالأمر لا يقف هنا عند مجرد المطابقة بين "الرى" و"الظما"، ولكنه يتجاوزه إلى ما هو أعمق، فتمتد جذوره إلى "بؤرة" التجربة، ويشع بدلالته النفسية، فيكشف عن تلك الذات التى تعانى (أزمة) ما، فتشعر بالحرمان دائماً، وكلما

ارتوت، أحسّت بالظماً، فتظل ظامئة أبداً إلى الارتواء العاطفي، طامحة إلى المزيد. وهذا ما يُفسّر كثرة تردّد مفردات وصور الرى والماء فى القصيدة مثل (تساقينا- نغص- فما ابتلت جوانحنا- لِيُسْقَ عهـدكم- يسقيـنا- غصاً- غضارته- الكوثر العذب- منهله- شرباً- يروينا- يظمينـا...).

إنّ هذا الحضور الكثيف لمفردات الارتواء والسُّقيا بدواله المختلفة، يشف عن معاناة الذات العاطفية وإحساسها بالحرمان والظماً العاطفي وحاجتها الملحة إلى الارتواء الذى حرمت منه بفراق العشوقة. وثمة صور وإشارات تتكرر فى القصيدة، تؤكد أن تجربة عاشقين لم تخل من هذا البعد الحسى الخالص، كقول ابن زيدون:

١٦- وَإِذْ هَضَرْنَا غُصُونِ الْوَصْلِ دَانِيَةً قِطَافُهَا، فَجَنَيْنَا مِنْهُ مَا شِينَا

وقوله :

٣٨- كَأَنَّنَا لَمْ نَبْتَ، وَالْوَصْلُ ثَالِثُنَا وَالسَّعْدُ قَدْ غُصَّ مِنْ أَجْفَانِ وَاشِينَا

٣٩- سِرَّانِ فِي خَاطِرِ الظُّلَمَاءِ يَكْتُمْنَا حَتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

إن الذات قد اعتادت على "الارتواء" أيام الوصال، ثم حرمت منه فجأة بعد هجر العشوقة، فزادت معاناتها، وتضاعف إحساسها بالحرمان والظماً العاطفي، وحاولت أن تستعيد الوصال، فعجزت وحال "الوفاء" دون إيجاد "البديل" أو "الاستعاضة" بشبيهه. وحين أخفقت فى التكيف مع واقعها الجديد، لم يعد أمامها إلا أن تستحضر صور الماضى، وتقنع بالطيف، وتكتفى بالحنين والذكرى، وتطمع فى مقايضة الوفاء بمثله.

وقد أدّت اللغة دورها فى تجسيد تجربة ابن زيدون وإثرائها، ورصدت ما لابسها من تحولات، واضطلعت بنية "التضاد" بالدور الأكبر، فكان هو السمة الغالبة، واحتشد المعجم الشعرى بالفاظ "التضاد" كالتنائى والتدانى، وطيب اللقيا والتجافى، والوصل والبين، والمسك والطين... إلخ وخضعت "الأفعال" للتضاد هى الأخرى، وتفوقت على "الأسماء" فى هذا المجال، ومن أمثلتها :

مَنْ مُبْلَغُ الْمُلْبِسِينَ بَانْتِزَاجِهِمْ حُزْنًا مَعَ الدَّهْرِ لَا يَبْلَى، وَيُبْلِينَا
أَنَّ الزَّمَانَ الَّذِي مَا زَالَ يَضْحَكُنَا أَنْسًا بِقَرَبِهِمْ قَدْ عَادَ يُبْكِينَا

وقوله :

٣٩- سِرَّانِ فِي خَاطِرِ الظُّلَمَاءِ يَكْتُمُنَا حَتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

وقوله :

٤٢- أَمَّا هَوَاكَ فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِهِ شَرِبًا، وَإِنْ كَانَ يُرْوِينَا فَيُظْمِينَا

وتنوعت أنماط الطباق أو "التضاد"، فتوزعت بين الاسم والفعل، والإيجاب والسلب، والتضاد اللوني. ولم يقتصر "التضاد" على رصد موقفين متضادين، بل ساهم في تعميق التجربة وكشف الصراع المحتدم داخل الذات.

وقد ساهمت أبنية الأفعال في رصد هذا التحول، سواء بالاعتماد على أفعال التحول والضرورة، مثل "حال... غدا... أضحي... أصبح..." أو المقابلة بين بنيتين متضادتين مثل قوله :

أَنَّ الزَّمَانَ الَّذِي مَا زَالَ يَضْحَكُنَا وَقَدْ يَيْئُسُنَا، فَمَا لِلْيَاسِ يُغْرِينَا؟

أو قوله :

١١- كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسَلِّينَا عَوَارِضُهُ وَقَدْ يَيْئُسُنَا، فَمَا لِلْيَاسِ يُغْرِينَا

وقد تفوقت أفعال الزمن الماضي في حضورها على أفعال الحاضر وما سواها، فترددت بكثرة لتكشف انحياز الذات إلى الزمن الماضي واعتصامها به، باعتباره زمن الوصل والسعادة.

وقد ارتبطت الظواهر الأسلوبية بتجربة الذات، وكشفت عن أبعادها. ومن أكثر هذه الظواهر شيوعاً "النداء" و"النفي" و"القصر" و"الاستفهام".

وتكشف أنماط "النداء" المختلفة عن إحساس الذات بالوحدة والفراغ، ومعاناتها من حالة "الفقد" وحاجتها إلى من يشاركها أحزانها، ويخرجها من أزمتها. ونلاحظ أن الشاعر توجه بندائه - في الأغلب - إلى عناصر الطبيعة، باعتبارها قد احتضنت حبه، وشهدت زمن الوصل والنعيم. وكثيراً ما تتداخل صورة ولادة مع صور الطبيعة، وتمتزج بها في نداءاته، فتتوحد بالروضة والجنة والنعيم كقوله :

- ٣١- يا رَوْضَةً طَالَمَا أَجْنَتُ لَوَاحِظَنَا وَرَدًا جَلَاءَ الصَّبَا غَضًّا وَنَسْرِينَا
٣٢- ويا حياة تَمَلِّينَا بِزَهْرَتِهَا مَنَى ضُرُوبًا وَلَذَاتٍ أَفَانِينَا
٣٣- وَيَا نَعِيمًا خَطَرْنَا مِنْ غَضَارَتِهِ فِي وَشَى نَعْمَى سَحَبْنَا ذَيْلَهُ حِينَا
٣٦- يَا جَنَّةَ الْخُلْدِ أَبْدَلْنَا بِسِدْرَتِهَا وَالْكَوْثَرِ الْعَذْبِ زَقُومًا وَغَسَلِينَا

وفي موقف "البين" و"التنائي" تشتد حاجة ابن زيدون إلى "رسول" أو "وسيط"، ينقل أحاسيسه إلى المحبوبة النائية، فلا يجد أجدر من "البرق" و"النسيم" لتبليغ رسالته :

- ٢١- يا سَارِي الْبَرْقِ غَابِ الْقَصْرِ وَاسْقِ بِهِ مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهَوَى وَالْوُدِّ يَسْقِينَا
٢٣- ويا نَسِيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا مَنْ لَوْ عَلَى الْبُعْدِ حَيٌّ كَانَ يُحْيِينَا

وتتردد أساليب الاستفهام، لتعكس حيرة الذات واضطرابها ورغبتها في تجاوز الواقع واستشراف ما تخفيه الأيام. ويكثر الاستفهام بـ"هل" مقارنة بغيرها، فيتوجه بها تارة إلى ولادة في موقف الإنكار والدهشة والاستغراب، كقوله :

"هل نال حظاً من العتبي أعادينا؟"

ويتوجه بها مرة أخرى فى موقف الشك من شعور ولادة ناحيته ، بعد
الهجر والبين :

واسْأَلْ هُنَالِكَ : هَلْ عَنَى تَذَكُّرُنَا إِلْفًا ، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعْنِينَا؟

ويرددها فى مقام التمنى والرغبة فى استعادة الماضى ، كقوله :

فَهَلْ أَرَى الدَّهْرَ يَقْضِينَا مُسَاعَفَةً مِنْهُ ، وَإِنْ لَمْ يَكُنْ غِبًّا تَقَاضِينَا؟

ويستخدم اسم الاستفهام "مَنْ" فى موقف الحيرة والوحدة أو البحث عمن
يتوسط بينه وبين ولادة ، فيقول :

مَنْ مُبْلَغُ الْمُتْلِسِينَا بَانْتِزَاحِهِمْ حُزْنًا مَعَ الدَّهْرِ لَا يَبْلَى ، وَيُبْلِينَا

وقد يستخدم حرف الاستفهام "مَا" فى موقف الإنكار والاستغراب المقترن
بالتعجب ، كقوله :

كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسَلِّينَا عَوَارِضُهُ وَقَدْ يَيْئُسُنَا ، فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا؟

وتتردد أساليب النفى بكثرة مُحَمَّلَةٌ بدلالاتها التى تنفى مسئولية الذات عما
حدث ، وتؤكد وفاء الشاعر وصدق عاطفته ، وقد يقترن النفى بالقصر إمعاناً فى أداء
وظيفته ، كقوله :

لَمْ نَعْتَقِدْ بَعْدَكُمْ إِلَّا الْوَفَاءَ لَكُمْ رَأْيَا ، وَلَمْ نَتَقَلَّدْ غَيْرَهُ دِينَا

وقد يقترن بالقسم ، ويحضر مثل هذا الحضور الكثيف فى مقام نفى
الانشغال عن التعلق بالمحبة أو الانصراف بغيرها عنها ، كقوله :

وَاللَّهِ مَا طَلَبْتَ أَهْوَاؤَنَا بَدَلًا مِنْكُمْ ، وَلَا انْصَرَفْتَ عَنْكُمْ أَمَانِينَا
وَلَا اسْتَفَدْنَا خَلِيلًا عَنْكَ يَشْغَلُنَا وَلَا اتَّخَذْنَا بَدِيلًا مِنْكَ يُسَلِّينَا

وتتعدد صيغ النفي وأبنيته ، فقد يستخدم (ليس) الجامدة فى موقف النفى
القاطع ، كقوله :

لَسْنَا نَسْمِيكَ إِجْلَالًا وَتَكْرُمَةً وَقَدْ ذَرَكِ الْمُعْتَلَى عَنْ ذَاكَ يُغْنِينَا

وقد تجتمع (ما) النافية للفعل الماضى ، مع (لا) التى تؤدى المهمة
ذاتها ، كقوله :

بِنْتُمْ وَبِنَا ، فَمَا ابْتَلَتْ جَوَانِحُنَا شَوْقًا إِلَيْكُمْ ، وَلَا جَفَّتْ مَاقِينَا
وقوله :

فَمَا اسْتَعْضْنَا خَلِيلًا مِنْكَ يَحْبِسُنَا وَلَا اسْتَفَذْنَا حَبِيبًا عَنْكَ يَثْنِينَا

وقد يستخدم (لم) النافية الجازمة ، فتقلب المعنى من الحاضر إلى الماضى ،
أو تمتد بالمعنى ، فتتنفى أى احتمال لجفاء العاشق أو هجره ، كقوله :

لَمْ نَجِفْ أَفْقَ جَمَالٍ أَنْتِ كَوَكْبُهُ سَالِينَ عَنْهُ ، وَلَمْ نَهْجُرْهُ قَالِينَا

وتتردد أساليب الطلب فى خطاب العاشق لمعشوقته النائية/ لتعكس رغبته
الملحة فى المحافظة على العهد ومبادلة الوفاء بالوفاء ، كقوله :

دُومِي عَلَى الْعَهْدِ - مَا دُمْنَا - مُحَافِظَةً

فَالْحُرُّ مَنْ دَانَ إِنْصَافًا ، كَمَا دِينَا

وقوله :

أُولَى وَقَاءٍ - وَإِنْ لَمْ تَبْذُلِي صِلَةً -

فَالطَّيِّفُ يُقْنِعُنَا ، وَالذَّكْرُ يَكْفِينَا

وتلفتنا القصيدة بثرائها الموسيقى ، الذى يقارب "البذخ" . وثمة عناصر كثيرة
ساهمت فى ذلك ، منها الإيقاع الخارجى ، ممثلاً فى بحر "البسيط" بما تثيره

موسيقاه من تدفق وغزارة ودوى، وهو ما ينسجم مع خطاب الشاعر بنغمته الحماسية، التى تسعى إلى تغيير واقع الجمود، وتهدف إلى إثارة عاطفة الطرف الآخر وتحريكها، بعد أن ران عليها الجمود والسكون.

وتؤدى القافية بحروفها وتشكيلاتها دوراً مهماً فى إثراء الموسيقى والتعبير عن الجو النفسى، فثمة حروف ثلاثة (هى الياء والنون وألف الإطلاق) تُشكّل مقطعاً موسيقياً مميزاً بعلو الجرس وامتداده؛ مما يخلق فضاءً صوتياً واسعاً.

ويقوم الإيقاع الداخلى بدور إضافى فى توفير هذا الثراء الموسيقى، ويتوسّل إلى ذلك بوسائل شتى، كالتمائل والتوازي بين أجزاء المقطع الشعرى، حتى لتبدو بعض الأبيات أقرب فى موسيقاها إلى البناء التوشيحى، من حيث العناية بالتقسيم المقطعى والمساواة بين الأبنية الإيقاعية، فمن ذلك :

أ- إذ جانب العيش. ب- طلق. ج- من تألفنا.

أ- ومربع اللهو. ب- صافٍ ج- تصافينا.

وقوله :

أ- ولا استفدنا. ب- خليلاً عنك. ج- يشغلنا.

أ- ولا اتخذنا. ب- بديلاً منك. ج- يسلينا.

وقوله :

أ- فما استعضنا. ب- خليلاً منك. ج- يحسبنا.

أ- ولا استفدنا. ب- حبيباً عنك. ج- يثنيينا.

فثمة تماثل إيقاعى واضح بين كل مقطعين (أ=أ، ب=ب، ج=ج) وثمة قواف داخلية، تتحد بين المقطعين، فتثرى الإيقاع، كالذى نراه فى المثالين: الثانى

والثالث، حيث تطرد القوافى الداخلية بين المقاطع التماثلة إيقاعياً، بحيث تستوجب القراءة، الوقوف عند نهاية كل مقطع.

وتشيع هذه الظاهرة -ظاهرة التماثل الإيقاعى- بشكل لافت فى القصيدة، وكثيراً ما تتجزأ المقاطع، وتستقل بنائها التفعيلية، بحيث يجد كل جزء من أجزاء الإيقاع، ما يناظره، كقوله :

أ- ولو صبا نحونا. ب- من علو مطلعته.

أ- بدر الدجى لم يكن. ب- حاشاك يصبينا.

وقوله :

أ- لم نعتقد بعدكم. ب- إلا الوفاء لكم.

فكل مقطعين يتماثلان فى استقلالهما بوحدين تفعيليتين مستقلتين، هما :
(مستفعلن فاعلن)، (مستفعلن فعلن).

وقد يتحقق هذا التماثل فى الأشطر الأخيرة، مما يزيد الإيقاع ثراءً، كقوله :
(فالطيف يقنعنا، والذكر يكفيننا)، وقوله : (إلفاً تذكره، أمسى يعنينا).

كما يتحقق هذا التماثل بالتتالى والتتابع فى أواخر الأبيات، بحيث يأتى على هذا النحو :

- لسان الصبح يفشيننا.

- تركنا الصبر ناسينا.

- أخذنا الصبر تلقينا.

- ولم نهجره قالينا.

- على كره عوادينا.

- وغننا مغنينا.

- ولا الأوتار تلهينا.

ويؤدي التوازن في أبنية الجمل هذا الدور الإيقاعى بصورة لافتة ، كما يبدو

فى قوله :

أ- فأنحلّ ما. ب- كان معقودًا. ج- بأنفسنا.

أ- وانبث ما ب- كان موصولاً. ج- بأيدينا.

فثمة تماثل وتكافؤ فى الأبنية ، حيث تشابه المقطعان (أ- أ) فى مكوناتهما [حرف عطف + فعل ماض مضعف+ ما (النافية)] ، وتشابه المقطعان (ب- ب) فى البناء [كان + الخبر (اسم مفعول)] ، وتشابه كذلك المقطعان الأخيران (ج- ج) فى هيئتهما [جار ومجرور بالباء ، مع الإضافة لضميرى الجمع].

كما يتحقق هذا الثراء الإيقاعى ، من خلال ظاهرة (التكرار) التى تؤديها أساليب النداء ، حيث يتتابع النداء بصيغة واحدة متشابهة (يا + النكرة) ، ثم تعقبها الجمل فى تماثلها وتوازنها الإيقاعى على هذا النحو :

- يا روضة- طالما أجننت لواحظنا- وردًا جلّاه الصبا- غصًا ونسرينا.

- ويا حياة- تملينا بزهرتها- منى ضروبًا- ولذات أفانينا.

- ويا نعيمًا- خطرنا من غضارته- فى وشى نعى- سحبنا ذيله حينًا.

وكثيرًا ما يتولد الإيقاع من تآلف الحروف وتجاورها وتكرارها ، كتكرار حروف الباء والتاء والجيم وتجاورها فى قوله :

بنتم وبنا ، فما ابتلت جوانحنا شوقًا إليكم ، ولا جفت مآقينا

وقد يتولد الإيقاع من تكرار حروف بعينه ، مثل حرف السين بجرسه المميز:

كنا نرى اليأس تُسلينا عوارضه وقد يئسنا ، فما لليأس يُغرينا؟

فقد تكرر حرف السين أربع مرات، منها ثلاث مع تكرار كلمة (اليأس) مرتين والفعل (يئسنا)؛ مما يعمق معنى اليأس فى نفس الشاعر.

ويضطلع (الجناس) بدور بارز فى إثراء الإيقاع، وهو يتردد فى القصيدة بصورة لافتة، وتتنوع أشكاله، فثمة جناس تام بين الألفاظ، وإن كان الجناس الناقص أكثر شيوعاً، وكثيراً ما يأتى فى معرض التماثل الإيقاعى، فيؤدى ما تؤديه القوافى الداخلية من انسجام نغمى، كما فى قوله :

لَا أَكْـوُسُ الرِّاحِ تُبْدِى مِنْ شَمَائِلِنَا سَيِّمًا ارْتِيَا حِ، وَلَا الْأَوْتَارُ تُلْهِينَا

بحيث يمكن ترتيب البيت على هذا النحو :

لَا أَكْـوُسُ الرِّاحِ تُبْدِى مِنْ شَمَائِلِنَا
سَيِّمًا ارْتِيَا حِ وَلَا الْأَوْتَارُ تُلْهِينَا

وقد يجتمع الجناس مع التماثل الإيقاعى فى الشطر الواحد، كقوله :

يَقْضَى عَلَيْنَا الْأَسَى لَوْلَا تَأْسِينَا

وقد يتحقق التجانس بين الفعل والاسم، كقوله :

وَلَا اخْتِيَارًا تَجَنَّبْنَاهُ عَنْ كَثْبٍ لَكِنْ عَدَدْتَنَا - عَلَى كُرْهِ - عَوَادِينَا

وقوله :

وَيَا نَسِيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا مَنْ لَوْ عَلَى الْبُعْدِ حَيٌّ كَانَ يُحْيِينَا

وقد يتحقق التجانس بين اسم الفاعل والمصدر، كقوله :

إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلَّقَ مِنْ تَأَلُّفِنَا وَمَرْبَعُ اللَّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

وقوله :

ما ضرَّ أنْ لم نكن أكفاءهُ شرفاً وفي المودَّةِ كافٍ من تكافينا

إنَّ تردد حرف الكاف غير مرة في الكلمات (نكن- أكفاءه- كافٍ- تكافينا)، فضلاً عن التجانس اللفظي بين الكلمات الثلاث: (أكفاءه- كاف- تكافينا) إضافةً إلى التماثل الإيقاعي بين المقطعين (ما ضر أن لم نكن) و(أكفاءه شرفاً) حيث يستقل كل منهما ببناء تفعيلٍ موحد، هو (مستفعلن فاعلن)... أقول إنَّ تضافر هذه العناصر جميعها في البيت الواحد، يثرى الإيقاع، ويمثل ظاهرة واضحة في القصيدة كلها، مما يطبعها بطابع موسيقي خاص. ومثل هذا الإيقاع الهادر، يعكس حركة الذات، ويعبر عن التفجُّر العاطفي، أو يتفق مع تلك العاطفة الهادرة، التي تمور في نفس الشاعر العاشق.

الهوامش

- (١) العتبي : الرضا والسرور بعد الإساءة، نعتب : نُرضى.
- (٢) الكاشح : المُضْمِرُ العداوة.
- (٣) الورق : الدراهم الفضية.
- (٤) تأود : تمايل : آدته : أثقلته. توم العقود : عقود مزدوجة من اللؤلؤ. البرى : الخلاخيل، جمع بُرة.
- (٥) الظئر : الحاضنة والرضعة. أَكَلَّة : جمع كَلَّة وهي الستائر الرقيقة.
- (٦) السدر : شجر النبق. والزقوم : شجرة ذات ثمر مُرّ.
- (٧) هي إشارة إلى الوزير ابن عبدوس، غريم ابن زيدون ومنافسه فى حب ولادة.

صلوات في هيكل الحب

"الهوى صنمٌ، ولكل عبدٍ صنمٌ في قلبه بحسب هواه"

ابن القيم الجوزية - روضة المحبين

أ.د فوزى عيسى

صلوات في هيكَل الحبِّ لأبى القاسم الشَّابِّي^(١) :

١- عَذْبَةُ أَنْتِ، كَالطُّفُولَةِ، كَالْأَحْلَا

سَلَامٍ كَاللَّحْنِ، كَالصَّبَّاحِ الْجَدِيدِ

٢- كَالسَّمَاءِ الضَّحُوكِ، كَاللَّيْلَةِ الْقَمِّ

رَاءِ، كَالْوَرْدِ، كَابْتِسَامِ الْوَلِيدِ

٣- يَا لَهَا مِنْ وَدَاعَةٍ وَجَمَالِ

وَشَّابَابٍ مُنَعَّمٍ أَمْلُودِ!

٤- يَا لَهَا مِنْ طَهَارَةٍ تَبَعَتْ التَّقْ

دِيسَ فِي مُهْجَةِ الشَّقِيِّ الْعَنِيدِ!

٥- يَا لَهَا رِقَّةٌ يَكَادُ يَرْفُ الـ

وَرْدُ مِنْهَا فِي الصَّخْرَةِ الْجَلْمُودِ!

٦- أَيُّ شَيْءٍ تُرَاكِ؟ هَلْ أَنْتِ (فِينِي

سُ) تَهَادَتْ بَيْنَ الْوَرَى مِنْ جَدِيدِ؟

٧- لَتُعِيدَ الشَّابَابَ وَالْفَرَحَ الْمَعْ

سُـوَلِ لِلْعَالَمِ التَّعْيِسِ الْعَمِيدِ!

٨- أُمَّ مَلَاكُ الْفِرْدَوْسِ جَاءَ إِلَى الْأَرْضِ

ضِ لِيُخَيِّى رُوحَ السَّلَامِ الْعَهِيدِ!

٩- أَنْتِ... مَا أَنْتِ؟ أَنْتِ رَسْمٌ جَمِيلٌ

عَبَقَرِيٌّ مِنْ فَنِّ هَذَا الْوُجُودِ

١٠- فَيْكِ مَا فِيهِ مِنْ غُمُوضٍ وَعُمُقٍ

وَجَمَالٍ مُقَدَّسٍ مَعْبُودِ

١١- أنت... ما أنت؟ أنت فجرٌ من السَّحْـ

رِ تَجَلَّى لِقَلْبِي الْمَعْمُودِ

١٢- فَأَرَاهُ الْحَيَاةَ فِي مُونِقِ الْحُسْـ

نِ وَجَلَّى لَهُ خَفَايَا الْخُلُودِ

١٣- أَنْتِ رُوحُ الرَّبِّيعِ، تَخْـ

تَالُ فِي الدُّنْيَا فَتَهْتَزُّ رَائِعَاتُ الْوُرُودِ

١٤- وَتَهْبُ الْحَيَاةُ سَكْرَى مِنَ الْعِطْـ

رِ وَيَذْوِي الْوُجُودُ بِالتَّغْرِيدِ

١٥- كُلَّمَا أَبْصَرْتُكَ عَيْنَايَ تَمْشِيـ

نَ بِخَطِّهِ مَوْقِعِ كَالنَّشِيدِ

١٦- خَفَقَ الْقَلْبُ لِلْحَيَاةِ، وَرَفَّ الزُّـ

رْهَرُ فِي حَقْلِ عُمْرِي الْمَجْرُودِ

١٧- وَانْتَشَتْ رُوحِي الْكَثِيبَةُ بِالْحُبِّ

بِ وَغَنَّتْ كَالْبُلْبُلِ الْغَرِيْدِ

١٨- أَنْتِ تُحْيِيْنَ فِي قُؤَارِي مَا قَدْ

مَاتَ فِي أَمْسِي السَّعِيدِ الْفَقِيدِ

١٩- وَتُشِيدِينَ فِي خَرَائِبِ رُوحِي

مَا تَلَاَشَى فِي عَهْدِي الْمَجْدُودِ

٢٠- مِنْ طُمُوحٍ إِلَى الْجَمَالِ إِلَى الْفَنِّ

نِ إِلَى ذَلِكَ الْفَضَاءِ الْبَعِيدِ

٢١- وَتَبَيَّنَ رِقَّةَ الشُّوقِ، وَالْأَحْ

لام، وَالشُّدُو، وَالْهَوَى فِي نَشِيدِي

٢٢- بَعْدَ أَنْ عَانَقْتَ كَأَبَةً أَيُّهَا

مِي فُؤَادِي، وَأَلْجَمْتَ تَغْرِيدِي

٢٣- أَنْتِ أَنْشُودَةُ الْأَنْشِيدِ غِنَاءُ

كِ إِلَهَ الْغِنَاءِ، رَبُّ الْقَصِيدِ

٢٤- فِيكَ شَبُّ الشَّبَابِ، وَشَحَّةُ السَّخْ

رُ وَشُدُو الْهَوَى، وَعِطْرُ الْوُرُودِ

٢٥- وَتَرَاءَى الْجَمَالُ يَرْقُصُ رَقْصًا

قُدْسِيًّا عَلَى أَغَانِي الْوُجُودِ

٢٦- وَتَهَادَتْ فِي أَفْقِ رُوحِكَ أَوْزَا

نُ الْأَغَانِي، وَرَقَّةُ التَّغْرِيدِ

٢٧- فَتَمَايَلَتْ فِي الْوُجُودِ، كَلَخْنِ

عَبْقَرِيَّ الْخَيَالِ، حُلُو النُّشِيدِ

٢٨- خُطُواتُ، سَكْرَانَةٌ بِالْأَنْشِيدِ

دِ، وَصَوْتُ، كَرَجَعِ نَايِ بَعِيدِ

٢٩- وَقَوَامٌ، يَكَادُ يَنْطِقُ بِالْأَلْ

حَانِ فِي كُلِّ وَقْفَةٍ وَقُعُودِ

٣٠- كُلُّ شَيْءٍ مُوقَّعٌ فِيكَ، حَتَّى

لَفْتَةُ الْجِيدِ، وَاهْتِزَازُ النُّهْودِ

٣١- أنتِ..، أنتِ الحَيَاةُ في قُدْسِهَا سَالِسًا

مِي، وفي سِحْرِهَا الشَّجِيّ الْفَرِيدِ

٣٢- أنتِ..، أنتِ الحَيَاةُ في رِقَّةِ الْفَجْ

رِ وَفِي رَوْنَقِ الرَّبِيعِ الْوَلِيدِ

٣٣- أنتِ... أنتِ الحَيَاةُ، كُلُّ أَوَانٍ

فِي رُوءٍ مِنَ الشُّبَابِ جَدِيدِ

٣٤- أنتِ... أنتِ الحَيَاةُ فِيكَ وفي عَيْنِ

نَيْكَ آيَاتُ سِحْرِهَا الْمَمْدُودِ

٣٥- أنتِ دُنْيَا مِنَ الْأَنَاشِيدِ وَالْأَحْ

لَامِ وَالسُّحْرِ وَالْخَيَالِ الْمَدِيدِ

٣٦- أنتِ فَوْقَ الْخَيَالِ، وَالشَّعْرِ، وَالْفَنِّ

نِ وَفَوْقَ النَّهْيِ وَفَوْقَ الْحُدُودِ

٣٧- أنتِ قُدْسِي، وَمَعْبَدِي، وَصَبَاحِي

وَرَبِيعِي، وَنَشْوَتي، وَخُلُودي

.....

٣٨- يَا ابْنَةَ النُّورِ، إِنِّي أَنَا وَخَدِي

مَنْ رَأَى فِيكَ رَوْعَةَ الْمَعْبُودِ

٣٩- فَدَعِينِي أَعِيشُ فِي ظِلِّكَ الْعَذِّ

بِ وَفِي قُرْبِ حُسْنِكَ الْمَشْهُودِ

٤٠- عَيْشَةً لِلْجَمَالِ، وَالْفَنِّ، وَالْإِلْ

هَامِ، وَالطُّهْرِ، وَالسَّنَى وَالسُّجُودِ

٤١- عَيْشَةَ النَّاسِكِ الْبَتُولِ يُنَاجِي الرُّ

بَّ فِي نَشْوَةِ الذُّهُولِ الشَّدِيدِ

٤٢- وَأَمْنَحِينِي السَّلَامَ وَالْفَرَحَ الرُّو

حِيَّ يَا ضَوْءَ فَجْرِي الْمُنَشُّودِ

٤٣- وَارْحَمِينِي، فَقَدْ تَهَدَّمْتُ فِي كَوْنِ

نِ مِنَ الْيَأْسِ وَالظُّلَامِ مَشِيدِ

٤٤- أَنْقِذِينِي مِنَ الْأَسَى، فَلَقَدْ أَمَّ

سَيْتٌ لَا أَسْتَطِيعُ حَمْلَ وُجُودِ

٤٥- فِي شِعَابِ الزَّمَانِ وَالْمَوْتِ أَمْشِي

تَحْتَ عِبَاءِ الْحَيَاةِ جَمَّ الْقِيُودِ

٤٦- وَأَمَاشِي الْوَرَى وَنَفْسِي كَالْقَبْ

رِ، وَقَلْبِي كَالْعَالَمِ الْمَهْدُودِ

٤٧- ظُلْمَةٌ، مَا لَهَا خِتَامٌ، وَهَوْلٌ

شَائِعٌ فِي سُكُونِهَا الْمَمْدُودِ

٤٨- وَإِذَا مَا اسْتَخَفَّنِي عَبَثُ النَّا

سِ تَبَسَّيْتُ فِي أَسَى وَجُمُودِ

٤٩- بِسُمَّةٍ مُرَّةٍ، كَأَنِّي أَسْتَلُّ

لُ مِنَ الشَّوْكِ ذَابِلَاتِ الْوُرُودِ

٥٠- وَانْفُخِي فِي مَشَاعِرِي مَرَحَ الدُّنَى

يَا وَشُدِّي مِنْ عَزَمِي الْمَجْهُودِ

٥١- وَابْعَثِي فِي دَمِي الْحَرَارَةَ، عَلَيَّ

أَتَغْنِي مَعَ الْمُنَى مِنْ جَدِيدِ

٥٢- وَأَبَثُ الْوُجُودَ أَنْفَامَ قَلْبِ

بُلْبُلِي، مُكَبَّلٍ بِالْحَدِيدِ

٥٣- فَالْصَّبَاحُ الْجَمِيلُ يُنْعِشُ بِالْدَّفِ

ءِ حَيَاةَ الْمُحَطَّطِ الْمَكْدُودِ

٥٤- أَنْقِذِينِي، فَقَدْ سَأِمْتُ ظِلَامِي

أَنْقِذِينِي، فَقَدْ مَلَلْتُ رُكُودِي

.....

٥٥- آه يَا زَهْرَتِي الْجَمِيلَةَ لَوْ تَدِ

رِينَ مَا جَدَّ فِي قُؤَادِي الْوَحِيدِ

٥٦- فِي قُؤَادِي الْغَرِيبِ تُخَلِّقُ أَكْوَ

نٌ مِنَ السَّحْرِ ذَاتُ حُسْنٍ فَرِيدِ

٥٧- وَشُمُوسٌ وَضَاءَةٌ وَنُجُومٌ

تَنْثُرُ النُّورَ فِي فَضَاءٍ مَدِيدِ

٥٨- وَرَبِّيعُ كَأَنَّهُ حُلْمُ الشَّامِ

عِرْ فِي سَكْرَةِ الشَّبَابِ السَّعِيدِ

٥٩- وَرِيَّاضُ لَا تَعْرِفُ الْحَلَكَ الدَّامِ

جِي وَلَا ثُورَةَ الْخَرِيفِ الْعَنِيدِ

٦٠- وَطُيُورُ سِحْرِيَّةٍ تَتَنَاقَى

بِأَنَاشِيدِ حُلُوةِ التَّغْرِيدِ

٦١- وَقُصُورُ كَأَنَّهَا الشَّفَقُ الْمَخْ

ضُوبُ أَوْ طَلَعَةُ الصَّبَاحِ الْوَلِيدِ

٦٢- وَغُيُومٌ رَقِيقَةٌ تَتَهَادَى

كَأَبَادِيدَ مِنْ نَثَارِ الْوُرُودِ

٦٣- وَحَيَاةُ شَعْرِيَّةٍ هِيَ عِنْدِي

صُورَةٌ مِنْ حَيَاةِ أَهْلِ الْخُلُودِ

٦٤- كُلُّ هَذَا يَشِيدُهُ سِحْرُ عَيْنِي

كَ وَالْهَامُ حُسْنُكَ الْمَعْبُودِ

٦٥- وَحَرَامٌ عَلَيْكَ أَنْ تَهْدِمِي مَا

شَادَهُ الْحُسْنُ فِي الْفُؤَادِ الْعَمِيدِ

٦٦- وَحَرَامٌ عَلَيْكَ أَنْ تَسْحَقِي آمَا

لَ نَفْسٍ تَصْبُؤُ لِعَيْشٍ رَغِيدِ

٦٧- مِنْكَ تَرْجُو سَعَادَةً لَمْ تَجِدْهَا

فِي حَيَاةِ الْوَرَى وَسِخْرِ الْوُجُودِ

٦٨- فَالِإِلَهَ الْعَظِيمُ لَا يَرْجُمُ الْعَبَّ

إِذَا كَانَ فِي جَلَالِ السُّجُودِ

ينقلنا عنوان قصيدة الشابي مباشرة إلى جو روحاني خالص، يمتزج فيه الحبُّ بالقداسة والطهر. فالصلوات طقس مقدس له سماته، أو هو خطاب تعبدي، له مفرداته الخاصة التي تميزه عن أي خطاب آخر. إنه خطاب يتوجه به (الأرضي) إلى (السموي)، ويشحنه بكل مفردات العشق والعبودية والخضوع، سعيًا إلى التقرب منه ونيل رضاه والظفر بوصاله ونعيمه. وقد جاءت (الصلوات) بصيغة التنكير، لتسبح في فضاء معنوي واسع، بعيدًا عن التقييد والتحديد. كما جاءت بصيغة الجمع، دلالة على كثرتها وتدفقها؛ فهي ليست صلاة واحدة أو طقسًا واحدًا، يؤديه العابد، ولكنها مجموعة صلوات أو ابتهالات، تعكس مدى ما يضطرم في نفس العابد العاشق من مواجد، وتؤكد رغبته الحقة في إظهار أكبر قدر من الخضوع والطاعة وتوقه إلى امتداد التواصل مع معبوده، تعبيرًا عن صدق أحاسيسه. ولعل هذا ما يفسر طول القصيدة وامتدادها إلى ثمانية وستين بيتًا.

غير أن هذه (الصلوات) لا تلبث أن تُخصَّص وتُحدَّد -مجازيًا- فإذا هي صلوات تُرتَّل في هيكل الحب، وابتهالات إلى ينبوع الجمال المقدس، وكأنَّ للحبِّ محرابًا أو معبدًا يُتعبَّد فيه، وتؤدي في رحابه طقوس العشق، وبذلك تتحول اللغة الشعرية، إلى ما يشبه (الأوردة) أو الطقوس أو التراتيل التعبدية، يرددها عاشق متبتل في محراب الحب، تقريبًا للمحبوب وطمعًا في رضاه، بعد أن تقدس وتجلّى في صورة علوية؛ وهكذا تبشّرنا القصيدة بخطاب عشق جديد، يبثه عاشق عابد للجمال الروحي، في صورة ابتهالات وتراتيل ودعوات حارة وتسابيح شعرية،

متوجهًا بها إلى المحبوب الذى تجلت فيه صفات الجمال المطلق أو الجمال الكلى للوجود، سابحًا بتهويماته على أجنحة الخيال، متطلعًا إلى عالم (مثالى) يفتقده فى الواقع.

.....

يستهل الشاعر العاشق صلواته أو طقوسه التعبدية بمشهد ترتيلي، يتغنى فيه بصفات المحبوبة المتجلية فى المراثيات المحسوسة وغير المحسوسة، والساكنة فى الزمن الجميل والطبيعة البديعة:

١- عَذْبَةُ أَنْتِ، كَالطُّفُولَةِ، كَالْأَخ-

لَامِ كَاللَّحْنِ، كَالصَّبَاحِ الْجَدِيدِ

٢- كَالسَّمَاءِ الضَّحُوكِ، كَاللَّيْلَةِ الْقَم-

رَاءِ، كَالْوَرْدِ، كَابْتِسَامِ الْوَلِيدِ

إنَّ هذا المشهد الترتيلي الاستهلالي، يمثل الموجة الأولى من الصلوات، ويختزن فى بيتين دائريين، يتوجه خطاب العشق فيهما إلى المحبوب مباشرة، عبر تلك الجملة الاسمية الاستهلالية (عذبة أنت) التى يتقدم فيها الخبر على المبتدأ، وهو تقديم ذو دلالة؛ فهو يخفف من وقع التقريرية فيما لو قال (أنت عذبة)، ويكسر الإيقاع النمطى الذى لا يتفق وسمات خطاب الصلوات أو العشق، فمن المناسب أن يتأخر ضمير المخاطب، وتتقدم صفته، وكأن المحبوب يُعرف بصفاته قبل ذاته. ولكن ما دلالة صفة (العذوبة) التى تتمركز حولها صفات المحبوبة؟ إن كلمة (عذوبة) -معجميًا- هى الماء الطيب الفرات، وكأن العاشق يراها ينبع الارتواء، فهى التى تمنح الحياة، وتجعل لها مذاقًا عذبًا، بالنظر إلى اقتران المعنى بحاسة الذوق، فكأن حياته اعذوبت واحلوت بها.

وإذا تتبعنا المعانى المعجمية الأخرى للكلمة، فإننا نظفر بدلالات أخرى،
ففى اللسان^(٢): أعذب عن الشيء: امتنع، وعذبه عنه: منعه وقطمه، فهل يعنى
هذا التضاد دلالة ما؟ هل يشير إلى أن الموصوف به، قادر على أن يمنح الشيء
ونقيضه؟ وهل يعنى ذلك أن علاقة الشاعر بالمحوبة، تتأرجح بين (الرى والظما)
(والعطاء والمنح)؟

وتكشف لنا المادة المعجمية للكلمة عن دلالة نفسية أخرى، فالعذابة هى
رحم المرأة؛ وبذلك يحتشد وصف الشاعر لمحبوته بـ (العذوبة) بدلالات الأمومة
والرحم والفظام والرى أو الشراب السائغ الفرات...

وتمتد صورة المعشوقة عبر حزمة من التشبيهات المتعاقبة، التى تشتبك
فى علاقة حميمة مع طرفى الجملة الاسمية، فهذه المعشوقة العذبة تتجلى فى
المرثيات والمجردات، وتستحضر أجمل صور الحياة والطبيعة والزمن والوجود
(الطفولة- الأحلام- اللحن- الصباح الجديد- السماء الضحوك- الليلة القمر-
الورد- ابتسام الوليد).

إن هذه الصورة تكتنز بدلالاتها الرمزية والنفسية، فضلاً عما تمتاز به من
طزاجة وجدة، فالمحوبة فى عذوبتها تستحضر زمن الطفولة، فتعكس حنين
الشاعر إلى زمن ماضوى جميل، يقترن بالوداعة والبراءة والنضارة. إنه زمن اللهو
البرئ الذى عاشه الشاعر بمنأى عن هموم الحياة ومفاجآتها المزعجة.

إن تشبيه المحبوبة بالطفولة، صورة جديدة تدهش القارئ، وتنبض
بدلالاتها النفسية. فالمشبه ينتقل من إطاره الحسى إلى إطار معنوى مجرد، يفتح
فيه الخيال على فضاء زمنى بعيد حافل بالنضارة والغضاضة والوداعة، وتنتقل فيه
المحوبة من حيث هى كائن حسى له ملامحه وصفاته، إلى زمن أثير يفتقده
الشاعر، ويحن إليه ويتمنى لو لم يفارقه...

لقد استعاد الشابى ذكريات طفولته السعيدة فى غير قصيدة، وتغنى بها

باعتبارها جنته الضائعة. وثمة قصيدة فى ديوانه (أغانى الحياة) يرسم فيها صورة رائعة لحياة الطفولة التى عاشها براءة ووداعة وطهرًا فى أحضان الطبيعة التى أحبها، فيقول^(٣):

أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير
وطهارة الموج الجميل، وبحر شاطئه المنير
ووداعة العصفور، بين جداول الماء النмир
أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وتتبع النخل الأنيق وقطف تيجان الزهور
وتسلق الجبل المكمل بالصنوبر والصخور
وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور
مستوفة بالورد والأعشاب والورق النضير
نبنى فتهدمها الرياح، فلا نصج ولا نثور
ونعود نضحك للمروج وللزنابق والغدير

هذه هى الطفولة كما عاشها الشائى، مرحًا ولهوًا وبهجة واندماجًا بالطبيعة الساحرة، وهذا هو عالمها النقى الذى لا يعرف الشقاء والكدر، وتلك هى جنته الضائعة، التى ظل يبكيها ويتحسر عليها^(٤). يقول فى قصيدة أخرى بعنوان (الطفولة):

لله ما أحلى الطفولة إنها حلم الحياة
عهد كمعسول الرؤى ما بين أجنحة السُّباتِ
نرنو إلى الدنيا وما فيها بعَيْنٍ باسمه
ونسير فى عدوات واديها بنفسٍ حالمة

.....

إن الطفولة زهرة تهتز في قلب الربيع
ريانةً من ريق الأنداء في الفجر الوديح
غنّت لها الدنيا أغاني حبّها وحبورها
فتأودت نشوى بأحلام الحياة ونورها

.....

إن الطفولة حقبة شعرية بشعورها
ودموعها، وسرورها، وطموحها، وغرورها
لم تمش في دنيا الكآبة، والتعاسة والعذاب
فترى على أضوائها ما في الحقيقة من كذاب

هذا هو عالم الطفولة الذي فارقه الشاعر مرغماً، فأبدل بالصفاء والحبور
كآبة وتعاسة، إلى أن طرقت المحبوبة أبواب قلبه، فأعادته إلى ذلك العالم الجميل
أو ذلك العهد المعسول الرؤى، فاستعاد بها ذكريات الطفولة وسعادتها، وردّت إليه
تلك المعاني الجميلة والقيم النبيلة التي سلبتها الأيام منه...

وكما اقترنت صورة المحبوبة بزمان الطفولة، فقد اقترنت كذلك بالأحلام،
أو ذلك الزمن المخملي الأثير، الذي تستطيع الذات أن تنعق فيه من حدود الزمن
الواقعي، وتحقق فيه رغباتها التي عجزت عن تحقيقها في الواقع، وتنعم فيه
بالنشوة والسعادة.

إن تشبيه المحبوبة بالأحلام، يخرجها من عالم الإدراك الحسى إلى الزمن
المطلق، الذي لا يقاس بمقاييس الواقع.

ويقترن تشبيه المحبوبة بـ (الحن) بدلالات عدة، فمنه يتولّد الإحساس
بالبهجة والنشوة والطرب والاهتزاز. وهو رمز لإيقاع الحياة وتجديدها وغذاء للروح

والوجدان، وهو المعنى الذى يحرص الشاعر على تأكيده. ونعنى بذلك العشق الروحى الذى يسمو بالروح ويطهر النفوس.

أما الصباح الجديد الذى تستحضره صورة المحبوبة، فهو رمز التجدد والإشراق والنور والحلم بواقع مغاير أو زمن جديد، يتحقق فيه للشاعر آماله. وإذا كان الحنين إلى الطفولة، يعكس حنين الشاعر إلى الماضى، فإن تَوَقُّه إلى الصباح الجديد، تطلع إلى المستقبل.

ويستثير تشبيه المحبوبة بـ (السماء الضحوك) إحياءات جديدة، ف (السماء) تقترن بالعلو والبعد والاتساع والصفاء، فضلاً عما توحى به من قداسة. وقد أضاف إليها (النعمة) دلالات أخرى، كالإحياء بالبهجة والإشراق والتفاؤل والانكشاف، وقد أكسبت صيغة (المبالغة) تلك الدلالات، سعة وديمومة وامتداداً.

وينفتح تشبيه المحبوبة بـ (الليلة القمر) على دلالات أخرى، فهى نَسْخُ لصورة الظلام والانقباض والوحشة، وإحياء بأجواء الألفة والأنس والسمير، وتَوَقُّ إلى زمن آخر من الأزمنة المحببة إلى النفس (الطفولة- الصباح الجديد- الليلة القمر).

إن صورة المحبوبة تستحضر الأزمنة الجميلة، وهى ترتفع بصفات كالسماء الضحوك، وتحقق المتعة الروحية (كاللحن)، وتمنح العطر والشذا وتشيع الإحساس بالبهجة والجمال (كالورد)، وهى أيضاً إحياء بزمن جديد (الربيع).

ولا يخلو تشبيه عذوبة المحبوبة بـ (ابتسام الوليد) من الدلالة الزمنية، فهى حنين إلى الزمن الأول، زمن البدء والتفتح والبراءة واستقبال الحياة...

الملاحظ أن هذه التشبيهات الثمانية الممتدة، تميل فى أغلبها إلى المجردات، ولا تستهدف التركيز على الجمال الحسى للمحبوب، بقدر ما تهدف إلى تأكيد الأثر النفسى. كذلك فإن إلحاح الشاعر على صور معينة، تقترن بأزمنة ماضوية أو مستقبلية، يشير إلى عدم توافق الذات مع واقعها، ويؤكد رغبتها فى

الخلاص من هذا الواقع ؛ ولذلك فالمحبة ترتبط عنده بزمان جميل يفتقده. وهو لا ينظر إليها باعتبارها (جسدًا) جميلًا، بل باعتبارها (روحًا) جميلة مؤثرة، ولذلك ينطلق في علاقته بها من (المجرد) لا (المحسوس)، ويتجذر وجودها في وجدانه، بما يمكن أن يحققه من متعة روحية أو أثر نفسي، كالأنس والألفة والطمأنينة والأمان، كدلالات (الليلة القمرية) والتوق إلى زمن البراءة والوداعة (الطفولة). والنشوة الروحية التي تحدثها عذوبة الألحان وشذا الورد والخلاص من الواقع بالأحلام الجميلة، والتطلع إلى صباح جديد عامر بالنور والإشراق والبهجة... تلك هي صورة محبوبته كما يراها ويهواها...وهي صورة (فريدة) قلما نظفر بها في شعرنا الوجداني...

وقد ساهمت عناصر كثيرة في صنع تلك اللوحة الفنية الفريدة، فبدأت بحاسة الذوق في كلمة (عذبة)، التي تمثل نقطة الارتكاز التي تنتهي إليها كل الصور، بحيث تنضوي عناصر اللوحة جميعًا تحت لوائها، لتكون (العذوبة) هي الوصف السائد أو العامل المشترك الذي يجمع بين المحبة والطفولة والأحلام واللحن والسماء الضحوك والليلة القمرية والورد وابتسام الوليد، فحاسة الذوق هي وسيلة الشاعر الوحيدة للإحساس بهذه العناصر جميعًا، وهو ضرب من ضروب تراسل الحواس، حلّت فيه حاسة الذوق محل حواس أخرى كالرؤية والشم والسمع؛ فصار كل ما يُدرك بالرؤية (كالسماء والصباح) أو بالرؤية والشم معًا (كالورد) أو بالصوت والسمع كاللحن، صار كل ذلك خاضعًا أو رهنا بحاسة (الذوق). ولذلك دلالاته النفسية الواضحة، فالإلحاح على الصور الفمّية أو الذوقية، لا يعكس شبع الذات وارتواءها، بقدر ما يعكس إحساسها الحاد بالظما والحرمان، تبعًا لقوانين علم النفس. وثمة عناصر أخرى ساهمت في تشكيل تلك اللوحة، كالصور اللونية أو دلالات الألوان الموحية بالتفاؤل والإشراق والبهجة والضياء، كاللون النوراني في (الصباح الجديد) و (الليلة القمرية) و (السماء الضحوك) و

(ابتسام الوليد) وكاللون الوردى فى (الأحلام) و(الورد)؛ وبذلك ترتبط صورة المحبوبة بالأحلام الوردية والنور والموسيقى والبراءة والوداعة والإشراق والتجدد.

وتمتاز تلك اللوحة التصويرية فى البيتين الأول والثانى، ببنائها الإيقاعى المميز، وهو بناء دائرى تلعب فيه كاف التشبيه دوراً محورياً فى تعميق الإيقاع الصوتى وتجانسه. وباستثناء الكلمة الاستهلالية الأولى (عذبة) التى جاءت مرفوعة، وأكسبها التنوين جرساً إيقاعياً خاصاً، فإننا نجد الكلمات الأخرى تخضع جميعها لتأثير الجر، سواء باستخدام كاف التشبيه والجر، أو الإضافة؛ مما ربطها بصفيرة صوتية واحدة، وأوجد تجانساً صوتياً واسعاً، ينبعث من توحيد النغم الصوتى (حركة الكسر) كما يتوافق مع حركة الروى ذاتها، ويجسّد طابع الحزن والانكسار الذى تنطلق منه التجربة ذاتها.

وتمتد الموجه الثانية عبر ثلاثة أبيات (٣، ٤، ٥)، تتشابه فى بنائها الأسلوبى، حيث يتكرر أسلوب التعجب بالصيغة ذاتها، ثلاث مرات:

٣- يَالَهَا مِنْ وَدَاعَةٍ وَجَمَالٍ

وَشَبَابٍ مُنْعَمٍ أُمْلُودِ!

٤- يَالَهَا مِنْ طَهَارَةٍ تَبَعْتُ التَّقَى

حَدِيسَ فِى مُهْجَةِ الشَّقَى الْعَنِيدِ!

٥- يَالَهَا رِقَّةً يَكَادُ يَرِفُّ الْ

وَرْدُ مِنْهَا فِى الصُّخْرَةِ الْجَلْمُودِ!

إنّ هذا البناء الأسلوبى الذى يركز على تكرار صيغة التعجب تلك (يا لها...) يبدو أقرب إلى طقوس المناجاة والتسابيح، حيث يعبر الإيقاع الصوتى الناجم عن الياء والهاء الممدوتين فى بنية (يا لها...) عن الاستطالة والامتداد، الملائمين

للمناجاة، فضلاً عما يحدثه التنوين المقترن بالكسر من تضيف صوتى فى الكلمات التالية (من وداعة، وجمال، وشبابٍ منعمٍ أملود...) حيث يتوحد النغم، متوافقاً مع لحظات التوحد الوجدانى.

وتتحول بنية الخطاب فى تلك الموجة، فتبدو أقرب إلى الحوار الداخلى أو (المونولوج). وترتكز المناجاة على التغنى بقيم الجمال المثالية، المتجسدة فى المحبوبة. ويتوحد المعنى بالحس، فيمتزج الجمال والشباب المترف الغض، بالرقّة والطهارة والقداسة، وتتجاوز فيه المرأة دورها الأنثوى، باعتبارها مثيراً حسياً، لتتحول إلى (مثال) أو (نموذج)، تنتهى إليه خصال الكمال، ويتوحد فيه الحسى بالعنوى، وإن ظلت الهيمنة للمعانى المجردة التى يحرص الشاعر العاشق على إظهارها، كالوداعة والطهارة والرقّة؟ كما يحرص على الارتفاع بنموذجه إلى آفاق (علوية)، فإذا به يتحول إلى طاقة روحية خالقة، قادرة على هداية الأشقياء وصنع المعجزات، حتى ليتحول الصخر الجلمود -بما تفيضه عليه- عن طبيعته الصلدة القاسية، فإذا هو يحاكيها نعومة ورقة، ويصير مصدراً للعطاء والبهجة.

إن مثل هذه الصفات المعجزة، لابد أن تستثير الذهن وتبعث الحيرة، وتُفجّر السؤال عن كنه صاحبته وحقيقتها؛ ولذلك تنبنى الموجة الثالثة من التراتيل (من البيت السادس حتى الثانى عشر) على بنية الاستفهام التى تتقاطر فى كثافة، وتتباين فى صيغها لتجسد الحيرة والانبهار الكامنين فى أعماق الذات... أى شىء تُراك؟ أنت... ما أنت؟ هل أنت (فينيس)؟ تلك هى أسئلة الحيرة والدهشة والانبهار التى يرددها العاشق، الذى يرى فى محبوبته نموذجاً يتأبى على المألوف، ويتعالى عن النموذج البشرى. وهذا ما تعكسه صيغ الاستفهام ذاتها، فهى لا تشير إلى كائن بعينه، بل تهوّم به فى فضاءات واسعة، وتخرج به عن أى إطار محدّد، فيتأرجح بين (الشيئية) و (الكلية)، وينزع إلى (التجريد) و (العموم) و (الإطلاق). وتحاول الذاكرة أن تستحضر (المثال) أو (القرين) أو (النموذج) الشبيه،

حتى تستريح من عناء التفكير، فلا تفارقها الحيرة ولا تصل إلى اليقين، فتتوزع في محاولتها بين (الأسطوري) و (الملائكى) أو بين (فينوس) آلهة الجمال الإغريقى و (ملاك الفردوس)... وهو لا يكتفى بمجرد (المشكلة) بين الصورتين، بل يخضعها للإطار الذى يضع فيه نموذجها، باعتباره (رسولاً) يعيد للعالم التعيس شبابه وفرحه المعسول (لاحظ ارتباط هذه الصورة الذوقية بصورة المعشوقة العذبة) وهو يرتفع بها عن النموذج البشرى، حين يتخيلها (ملاك الفردوس) الذى جاء إلى الأرض، موكلاً بإحياء روح السلام وإشاعته بين البشر. إن صورة المحبوبة التى تشبه ملاك الفردوس، تجعلنا نستحضر صورتها، وهى تبدو كالسماء الضحوك؛ مما يؤكد الصورة العلوية التى يرسمها الشاعر لمحبوبته.

وتأتى الموجة الرابعة من الصلوات، امتداداً لموجة التساؤلات السابقة، ولكنها تمتاز عنها بتدفقها وامتدادها، حيث تستغرق اثنين وعشرين بيتاً (من ٩-٣٠)، وهى تمتاز عن الموجة السابقة فى بنائها الأسلوبى، فإذا كان السؤال فى الموجة السابقة، قد ارتبط بالشك والحيرة واقترب ب (التخيير) (هل أنت فينيس... أم ملاك الفردوس؟) فإن طرح السؤال فى هذه الموجة، يقترب بجواب يقينى، (أنت فجر من السحر- أنت روح الربيع... إلخ) كما يركز السؤال على بنية واحدة متكررة (أنت... ما أنت؟) ويتصدر البنية ضمير المخاطب الأنثوى المفرد، ليؤكد وجود المعشوقة وحضورها الطاغى المتجذر فى وجدان الشاعر، وكأن فى إفراجه وإطلاقه، تجسيداً للحظة التأمل التى يحتشد فيها الذهن فى لحظة خشوع واستغراق، متأملاً ومتسائلاً عن كنه هذه المحبوبة. وتمتد لحظة التأمل تلك برهة من الزمن، قبل أن يتفجر السؤال متلبساً بصيغة الاستفهام (... ما أنت؟) التى تخرج المحبوبة عن طبيعتها الأنثوية أو البشرية، لتحلّق بها مرة أخرى فى سماء التجريد والإطلاق، وهو ما ينسجم مع جواب السؤال:

٩- أنت... ما أنت؟ أنتِ رَسْمٌ جَمِيلٌ

عَبَقَرِيٌّ مِنْ فَنِّ هَذَا الْوُجُودِ

١٠- فيكِ ما فيه مِنْ غُمُوضٍ وَعُمُقٍ

وَجَمَالٍ مُقَدَّسٍ مَعْبُودٍ

إنه العشق حين يقترن بالفن والجمال والتصوف، ويقترب من المثالية والكمال، وتستحيل فيه المحبوبة إلى لوحة فنية فريدة، تنطق بعظمة الخالق وإبداعه. إنَّ الرسم ضد المحو، وتأكيد للوجود ووصفه بالجمال والعبقرية، دلالة على الإبداع والتفرد ومجازاة المؤلف. وهو لا يقف بمحبوبته عند هذا التصور، بل ينأى بها عن الحسى الشهوانى، ويمنحها نفحة صوفية تمتزج برؤيته الفلسفية للكون والوجود؛ فيراها صورة من الوجود فى سحره وغموضه وعمقه. ويقترب فى رؤيته من رؤية المتصوفة أصحاب وحدة الشهود، فيراها مَجْلَى من مجالى الوجود، ومرآة عاكسة لما فيه من إبداع وجمال، ويرفعها إلى مرتبة علوية، ويخلع عليها قداسة فيراها رمزاً للجمال المقدس.

وتتوالى موجات التساؤل من خلال الصيغة المتعاقبة (أنت... ما أنت) والتي تعكس إحساس العاشق بالانبهار أمام نموذج الجمالى الفريد، وتتقاطر الصور الرومانسية الأخاذة التى تتحد فيها صورة المحبوبة بالطبيعة، وتمتزج بأجواء من القداسة والسحر والضياء، وتحاط بإشراقات وإيماءات قُديسة. ويمنحها الشابى قدرات روحية هائلة، فيراها (فجراً من السحر) يصور لقلبه الحياة فى أبهى وأكمل صورها، ويتخيلها (روح الربيع) التى تبعث الحياة، وتخلق عالماً سحرياً يزدان بالشذا والألحان. وعلى هذا النحو، تتوالى صور المحبوبة، مقترنة تارة بلوحة الخلق والإبداع (أنت رسم جميل عبقري)، وتارة أخرى بقوى سحرية مؤثرة (أنت فجر من السحر)، وتارة ثالثة بقوى روحية خلّاقه (أنت روح الربيع) لتعيد تشكيل العالم وفق قانون إبداعى، فينبض بالجمال والحياة والسحر والإبداع.

وتعد صورة المحبوبة التى تبعث الحياة، وتبث الحركة فى الوجود والأحياء، أكثر الصور وروداً فى القصيدة. وهى تمتد عبر مشهد كامل، بدءاً من البيت الثالث عشر، حتى الثانى والعشرين، وفيه تتجلى المحبوبة بصفاتها السحرية الخارقة، فتنسج الظلام ضياءً، والجذب خصباً، وتنفخ فى الجمادات، فتحيا وتختال بجمالها القدسي وخطواتها الموقعة بالموسيقى، فتنشل شاعرها العاشق من هوة اليأس، ويخفق قلبه للحياة، وتنتشى روحه الكثيبة بالحب، وتستعيد طموحها إلى الجمال والفن.

إن حركة المحبوبة تقترن بالإيقاع والموسيقى، وتنعكس هذه الحركة الإيقاعية على الذات العاشقة المولعة بالجمال والموسيقى، حتى تصير حياتها رهناً بهذه الحركة، فتتحول دلالات الجمود إلى النقيض.

إن حركة المحبوبة أو خطواتها الإيقاعية، تعادل حركة الحياة ذاتها، وهى لا تبعث الحياة فى القلب الجامد فحسب، بل ترتبط بالخصب والانتشاء والبهجة وتجدد الأمل.

ويؤدى ضمير المخاطب (أنت) دوراً محورياً فى طقوس الصلوات، فهو يتصدر فى كثير من الأحيان كل دفقة أو موجة أو ترتيلة، وتتنوع أنماطه بتنوع مقام العشق، فهو قد يأتى فى سياق التعجب والانبهار، مقترناً بالسؤال والجواب، ممثلاً فى هذه البنية:

٩- أنت... ما أنت؟ أنتِ رَسْمٌ جَمِيلٌ

عَبَقَرِيٌّ مِنْ فَنِّ هَذَا الْوُجُودِ

١١- أنت... ما أنت؟ أنتِ فَجْرٌ مِنَ السَّحْرِ

رَجَايَ لِقَائِي لِقَائِي الْمَعْمُودِ

وقد يتصدر فى سياق الإثبات فى مفتتح ترنيمة جديدة، حاملاً معه موجة
أو دفقة من دفقات الوجدان فى مشهد تصويرى أخاذ، يتشكل من عناصر مختلفة،
كالصور الحركية واللونية والبصرية والشمية والصوتية، كما يتمثل فى هذا المشهد:

١٣- أَنْتِ رُوحُ الرَّبِّيعِ، تَخُ

تَالُ فى الدُّنْيَا فَتَهْتَزُّ رَائِعَاتُ الْوُرُودِ

١٤- وَتَهْبُ الْحَيَاةُ سَكْرَى مِنَ الْعَطْشِ

رِ وَيَذْوِي الْوَجُودُ بِالتَّغْرِيدِ

١٥- كُلَّمَا أَبْصَرْتُكَ عَيْنَايَ تَمْشِي

نَ بِخَطِّهِ مُوقِّعٍ كَالنَّشِيدِ

١٦- خَفَقَ الْقَلْبُ لِلْحَيَاةِ، وَرَفَّ الزُّ

هْرُ فى حَقْلِ عُمْرِي الْمَجْرُودِ

١٧- وَانْتَشَتْ رُوحِي الْكَثِيبَةَ بِالْحُبِّ

بِ وَغَنَّتْ كَالْبُلْبُلِ الْغَرِيْدِ

إن الصور الحركية، هى العنصر الأساسى فى تلك اللوحة، فالمحبوبة تحلُ
فى الربيع، وتتوحد به فتصير روحه المحركة الباعثة للنماء والإثمار، وتنعكس
حركة المحبوبة على ما حولها، فتنتال الصور الحركية على هذا النحو:

١- تهتز رائعات الورد.

٢- تهبُّ الحياة سكرى.

٣- يخفق القلب للحياة.

٤- يرفُّ الزهر فى حقل عمر العاشق.

وتنعكس حركة المحبوبة على الطبيعة الصامتة، فيصاحبها نوبة صحو وانتشاء،
ولذلك تقترن الصور الحركية بالصور الصوتية المعبرة عن الموسيقى الصادرة المغردة:

١- يَدْوَى الوجود بالتغريد.

٢- يحدث الانتشاء للروح الكئيبة، فتغنى كالبلبل الغريد.

٣- المحبوبة تمشى بخطو موقع كالنشيد.

وتتجاوب الصور البصرية والشمية مع العناصر الأخرى، فتربط رؤية المحبوبة، وهى تمشى بخطواتها الموقعة، بصور الحركة كخفقان القلب ورفيف الزهر. وينعكس شذا المحبوبة على ما حولها، فتفيض على الورود والوجود، فتبدو الحياة (سكرى) من العطر، ويتحقق الانتشاء الروحى للذات المكتئبة. وقد جاءت الأبيات السابقة كلها موصولة فى بناء دائرى، فيما يشبه الموجة الواحدة المتدفقة، التى تنثال معبرة عن التدفق الوجدانى واحتدام العاطفة، فليس ثمة مجال لالتقاط الأنفاس. ولا تكاد الموجة تصل إلى نهايتها، حتى تلتحم بها موجة أخرى، تُستَهَل بصيغة الخطاب ذاتها، على النحو المائل فى هذه الموجة:

١٨- أَنْتِ تُحْيِيْنَ فى فُؤَادِيْ مَا قَدْ

مَات فى أُمْسِي السَّعِيدِ الْفَقِيدِ

١٩- وَتُشِيدِيْنَ فى خَرَائِبِ رُوحِيْ

مَا تَلَاَشَى فى عَهْدِي الْمَجْدُودِ

٢٠- مِنْ طُمُوحٍ إِلَى الْجَمَالِ إِلَى الْفَنِّ

مِنْ إِلَى ذَلِكَ الْفَضَاءِ الْبَعِيدِ

٢١- وَتَبْثِيْنَ رِقَّةَ الشَّوْقِ، وَالْأَحْ

لَامِ، وَالشَّدْوِ، وَالْهَوَى فى نَشِيدِيْ

٢٢- بَعْدَ أَنْ عَانَقَتْ كَأْبَةً أَيًّا

مِي فُؤَادِي، وَأَلْجَمْتُ تَغْرِيدِي

وتمتاز هذه الموجة بخصوصيتها، فتكشف عن أزمة الذات الحادة وانكسارها، قبل ظهور المحبوبة، فقد حوصرت بـ (الفقد) واليأس والكآبة، وفقدت تماسكها، وتوقفت المُنغنى عن الغناء، إلى أن تجلّت المحبوبة بصفاتها الفريدة، فنفخت في روحه، وأحيت آماله وأعادته إلى زمنه الأثير، زمن البراءة والوداعة، أو زمن الطفولة السعيد الذى افتقده فى زحام الحياة وآلامها، وفجرت طاقاته الروحية، والإبداعية فألهمته الفن والغناء وأعادته للتغريد من جديد، حتى صارت حياته رهناً بخطاها، فأقام لها فى قلبه معبداً يناجيها ويلهج بصفاتها، ويتغنى بمحاسنها، ويبوح بمواجهه. وقد لعب عنصر التضاد دوراً بارزاً فى هذه الموجة، فأوجد ثنائية كبرى طرفاها المحبوبة وواقع الشاعر، فتوزعت تلك الثنائية بين الحياة والموت، والتشييد والتلاشى، والحركة والسكون، والأمل واليأس، والتغريد والكآبة، وتحولت دلالات السكون إلى النقيض. وتستأثر الذات وحدها بذلك التحول الإيجابى، الذى أحدثته المحبوبة، على نحو ما يعبر عنه خطاب العشق:

١- أنت تحيين فى فؤادى ما قد مات...

٢- وتشيدى فى خرائب روحى ما تلاشى...

٣- وتبثين رقة الشوق... فى نشيدى.

ونلاحظ أن ثمة عناصر لغوية، ساهمت فى تلاحم هذه الموجة وتدفقها، منها الفصل بين الفعل ومفعوله بالجار والمجرور (أنت تحيين فى فؤادى ما قد مات...) وتعلق الجار والمجرور (فى أمسى) بالفعل (قد مات)، وإردافه بنعتين متتاليتين (الفقيد السعيد)، بحيث لا يمكن الوقوف إلا بعد أن يفرغ القارئ تماماً من قراءة البيت كاملاً. وتطرد تلك السمة فى البيت التالى، حيث يتأخر المفعول به، فلا

يأتى إلا فى صدارة الشطر الثانى ، ويأتى الجار والمجرور الموصوف (فى عهدى
المجدود) فلا يدع مجالاً للتوقف أو التقاط النفس . وقد امتد هذا التلاحم أو التدفق
إلى البيت الذى يليه (من طموح...) حيث تعلق الجار والمجرور بالفعل (تلاشى) فى
البيت السابق عليه ، ثم تتابع المجزئات لتؤكد هذا التدفق :

٢٠- مِنْ طُمُوحٍ إِلَى الْجَمَالِ إِلَى الْفَنِّ

نِ إِلَى ذَلِكَ الْفَضَاءِ الْبَعِيدِ

كما تساهم المعطوفات المتعاقبة فى البيت الرابع من هذه الموجة ، فى تعميق
هذا التدفق وانسيابه ، حتى إن الجار والمجرور (فى نشيدى) ، المتعلق بفعل
الاستهلال (وتبئين) يتقهقر حتى آخر البيت ، تأكيداً على هذا النمط الدائرى :

٢١- وَتَبُئِينَ رِقَّةَ الشُّوقِ، وَالْأَحْ

سَامِ، وَالشُّدُو، وَالْهَوَىٰ فِي نَشِيدِ

ويرتبط آخر بيت فى هذه الموجة ارتباطاً معنوياً بما قبله ، من خلال
البناء الظرفى الاستهلالى ، الذى يمتد بالمعنى لتكتمل بذلك آخر لبنة فى هذا
البناء الدائرى.

وما إن تنتهى هذه الموجة ، حتى تتبعها موجة أخرى أشد تدفقاً
وأكثر امتداداً ، محتقظة ببنائها الأسلوبى من حيث الاستهلال بصيغة الخطاب
الإثباتية ذاتها :

٢٣- أَنْتِ أَنْشُودَةُ الْأَنْبَاشِيدِ غَنَّا

لَكَ إِلَهَ الْغِنَاءِ، رَبُّ الْقَصِيدِ

٢٤- فِيكَ شَبُّ الشَّبَابِ، وَشَحَّةُ السَّحْ

رُ وَشَذُو الْهَوَىٰ، وَعِطْرُ الْوُرُودِ

٢٥- وتراءى الجمال يرقص رقصاً

قدسياً على أغاني الوجود

٢٦- وتهادت في أفق روحك أوزا

ن الأغاني، ورققة التغريد

٢٧- فتمايلت في الوجود، كلحن

عبقري الخيال، حلو النشيد

٢٨- خطوات، سكرانة بالأناشيد

د، وصوت، كرجع ناي بعيد

٢٩- وقوام، يكاد ينطق بالأل

حان في كل وقفة وقعود

٣٠- كل شيء موقّع فيك، حتى

لفتة الجيد، واهتزاز النهود

في هذه الموجة، تنسى الذات همومها وأوجاعها، وتستغرق في ترنيمة أو تسبيحة طويلة، تلهج فيها الذات العاشقة بالثناء، وتطيل الخشوع في محراب الجمال المقدس في لوحة تصويرية رائعة، تمتزج فيها عناصر الفن بالجمال، ويختلط الواقع بالخيال، وتتجلى المحبوبة في صورة أخرى، تكاد تخرج فيها عن صورتها الحسية، إلى ما يشبه (النموذج) الفريد، حيث يتوحد الشعر والغناء والموسيقى والجمال وتنصهر هذه العناصر جميعها في مادة واحدة، تتشكل منها المحبوبة فتصير رمزاً للفنون الجميلة، المتجسدة جميعاً في صورتها. وتلك هي الرؤية التي صدرت عنها مدرسة أبوللو في نظرتها إلى المرأة، حيث أشار أحمد زكي أبو شادي إلى ذلك صراحة، فقال: «المرأة رمز للفنون الجميلة، ويجب علينا أن ندرسها ونقدسها على هذا الاعتبار»^(٥).

وعلى هذا النحو، اتسقت نظرة الشابي لمحبوبته، مع نظرة المدرسة الشعرية التي ينتمى إليها، فحذا حذوها في الاحتفاء بجمالها والإشادة به، مثله في ذلك كمثّل الرسّام أو النحات، وإن كان لم يكتف بتشكيل تمثاله على أكمل وجه، بل بثّ فيه الحياة وزوّده بطاقات روحية هائلة، ونظر إليه في خشوع وإجلال، وقدّسه كيّاناً وروحاً.

ويتكئ هذا المشهد على الصور الصوتية أو الإيقاعية، حيث تبرز صورة المحبوبة، باعتبارها (أنشودة الأناشيد) أو ترنيمة مزمورية عذبة، يشدو بها إله الغناء. ويستحيل الكون كله إلى معزوفة جميلة، فالهوى يشدو، والوجود يردد أغانيه على إيقاع الجمال القدسي الراقص متوحداً، مع المحبوبة التي تتمايل كلحن عبقرى، وهي تخطو خطواتها الإيقاعية السكّرى بالأناشيد، بينما يتجاوب صوتها شجناً وعذوبة مع صوت ناي بعيد. وهكذا يتحول المحسوس إلى المجرد - حتى صورة القوام ولغة الجيد وامتزاز النهود، تمتزج كلها بالإيقاع النغمي الساحر، بحيث تغدو المحبوبة صورة إيقاعية أو مثلاً لإيقاع جميل في أكمل صورته.

وقد واصل المدّ المعنوي تدفقه في هذا المشهد، سواء باعتماد البناء الدائري، أو بتوظيف عناصر أخرى كامتداد البناء التركيبي في البيت الأول وما يليه، إذ تكون من جملة ممتدة (مبتدأ + خبر في صورة مركب إضافي + جملة وصفية طويلة + بدل في صورة مركب إضافي):

٢٣- أنتِ أنشُودَةُ الأناشِيدِ غَنَّا

لِإِلَهِ الْغِنَاءِ، رَبِّ الْقَصِيدِ

كما يتمثل هذا الامتداد في البيت التالي:

٢٤- فَيَكُ شَبُّ الشَّبَابِ، وَشَحَّةُ السَّحَابِ

رُوشْدُ الْهَوَى، وَعِطْرُ الْوُرُودِ

فقد تحقق الامتداد بالبناء الدائري، فضلاً عن البناء التركيبى، حيث عمقت الجمل الوصفية والمعطوفات من هذا الامتداد. وقد ساهمت المعطوفات المتتابعة فى الأبيات التالية، فى تعميق هذا التماسك أو التلاحم المعنوى، حيث استهلّت أربعة أبيات متعاقبة بالواو العاطفة، لتصل المعنى بما قبله. وجاء البيت الأخير فى هذا المشهد، ليكشف من خلال صيغة العموم والشمول، كل تفاصيل الدفقة، وينظمها فى خيط واحد.

وتعقب هذه الموجة موجة أخرى، تصل فيها التراتيل إلى الذروة كثافة واحتداماً واستغراقاً، ربما لأنها آخر الموجات فى هذا السياق الأسلوبى، المرتكز على بنية الخطاب المحورية (أنت)، وتمتد هذه الموجة عبر سبعة تموجات متواصلة:

٣١- أنت..، أنتِ الحَيَاةُ فى قُدْسِهَا سَالِسًا

مِى، وفى سِحْرِهَا الشَّجَى الْفَرِيدِ
٣٢- أنت..، أنتِ الحَيَاةُ فى رِقَّةِ الْفَجْ

رِ وَفَى رَوْنَقِ الرَّبِيعِ الْوَلِيدِ
٣٣- أنت... أنتِ الحَيَاةُ، كُلُّ أَوَانٍ

فِى رُوءَاءِ مِنَ الشُّبَابِ جَدِيدِ
٣٤- أنت... أنتِ الحَيَاةُ فِىكَ وفى عَيْنِ

نَيْكَ آيَاتُ سِحْرِهَا الْمَمْدُودِ
٣٥- أنتِ دُنْيَا مِنَ الْأَنَاشِيدِ وَالْأَحْ

لَامِ وَالسُّحْرِ وَالْخَيَالِ الْمَدِيدِ
٣٦- أنتِ فَوْقَ الْخَيَالِ، وَالشُّعْرِ، وَالْفَنِّ

نِ وَفَوْقَ النُّهَى وَفَوْقَ الْحُدُودِ
٣٧- أنتِ قُدْسِي، وَمَعْبَدِي، وَصَبَاحِي

وَرَبِيعِي، وَنَشْوَتي، وَخُلُودِي

وقد اختلفت هذه الموجة -أسلوبياً- عما سبقها من موجات، وذلك من خلال هذا الحضور الكثيف لضمير المخاطب (أنتِ) الذى يتصدر كل بيت من الأبيات السبعة، فضلاً عن تكراره غير مرة فى البيت الواحد، حتى بلغت نسبة تردده فى تلك الموجة إحدى عشرة مرة؛ مما يؤكد حضور المحبوبة وتجذرها فى وجدان الشاعر. وقد خرج الخطاب عن دلالاته السابقة، ففارق الاستفهام المقترن بالشك والتردد (أنتِ... أنتِ؟) وتجاوز الإثبات المجرد المائل فى صيغة (أنتِ روح الربيع) و (أنتِ أنشودة الأناشيد) وانتهى إلى الإقرار المؤكد أو اليقين القاطع، من خلال تأكيد ضمير الخطاب. وتردد بهذه الصيغة المؤكدة فى أربعة أبيات متتالية:

١- أنتِ... أنتِ الحياة ← فى قدسها السامى...

٢- أنتِ... أنتِ الحياة ← فى رقة الفجر...

٣- أنتِ... أنتِ الحياة ← كلُّ أوانٍ...

٤- أنتِ... أنتِ الحياة ← فى عينيكَ...

إنَّ هذا الاطراد الأسلوبى المرتكز على التكرار النمطى، يشكل معادلة أساسية، تحدد موقف الشاعر من المرأة، وهى أن المحبوبة هى الحياة ذاتها. تلك هى المعادلة التى تركز عليها تجربة الشاعر، فالمحبوبة هى الحياة فى وجهها الروحانى المضى، وفى صورتها المثالية المشرقة، فهى تمثل الحياة فى قداستها وسحرها وغموضها المكتنز بالشجن والأسرار، وفى رقة الفجر الندى المبشر بالنور وفى بهاء الربيع الوليد المتجدد. وهكذا يكون التعبد فى محراب الروح أو الصلاة فى هيكل الحب الروحى الخالد الذى يعلو على الشهوات، ويفضى بالذات العاشقة إلى ضرب من ضروب العشق الروحى المجرد الممتزج بإشراقات صوفية. إنه ضرب فريد من العشق، يستغرق العاشق ويذهله عن كل شىء، ويتسامى بأحاسيسه، فيقيم للمعشوق محراباً يؤدى فيه طقوس العشق الروحى. إنه الحب الذى يتوحد بالفن

والجمال والتصوف، وتفنى فيه الذات العاشقة، وترتقى فى مدارج العشق، حتى تؤثر المجرد على المحسوس، وترى فى المحبوبة رمزاً للفن والجمال والقداسة والوداعة، وصورة للحياة فى تجلياتها الروحية وتساميتها وسحرها الغامض الذى لا يستشعره إلا فنان عاشق أو صوفى متأمل. وإذا كانت الحياة تقترب بالزمن، فإن المحبوبة ترمز إلى الزمن فى أجمل وأنضر صورته: (رقة الفجر) و (رونق الربيع الوليد) و (رواء الشباب الجديد الغض). إنها ترمز إلى زمن الولادة والطفولة، أو الزمن المتجدد بما يحمله من دلالات النضارة والغضاضة والبكارة والخصوبة والنور والديمومة، وتجسد الحياة بنقائها وسحرها وتجدها.

وفى هذا السياق، تعود الصورة الأولى للمحبوبة، تطل من جديد بكل دلالاتها: المحبوبة اللحن (دنيا من الأناشيد)، والمحبوبة الأحلام (دنيا من الأحلام والسحر والخيال المديد) وتظل صورتها تتدرج من الحسى إلى المجرد، ومن المحدود إلى اللامحدود، ومن النهائى إلى اللانهائى، حتى تتجاوز حدود الخيال والعقل والمنطق والفن، وتستعلى على كل هذه الأشياء جميعاً:

٣٦- أنتِ فَوْقَ الْخَيَالِ، وَالشُّعْرِ، وَالْفَنِّ

نِ وَفَوْقَ النَّهْيِ وَفَوْقَ الْحُدُودِ

من تكون هذه المرأة؟ وهل هى واقع أم خيال؟ وكيف يراها الشاعر العاشق؟ إن البيت الأخير فى هذه الموجة، يجيب على الشق الأخير من السؤال، ويحدد طبيعة علاقة الشاعر بها تحديداً واضحاً. إنها علاقة روحية خالصة تقوم على تقديس الجمال، وترتفع فيها المحبوبة إلى مرتبة مقدسة (أنت قدسى، ومعبدى) فهى محرابه أو هيكله الذى يمارس فيه صلوات الحب، ويستحيل فيه الشعر أداة للدعاء والمناجاة والابتهال والتسبيح. وإذا كانت المحبوبة تقترب بمكان مقدس (المعبد)، فإنها تقترب كذلك بزمن خاص، فهو يرى فيها (صباحه) و (ربيعه) أى طفولته وشبابه الغض - وهما الزمانان الأثيران اللذان يفتقدتهما - ولذلك فهو يلح على

هذه الصورة بدلالاتها الزمنية: المحبوبة التى تشبه الطفولة والصبح والربيع ،
أو التى ترمز إلى الزمن فى بكارته وإشراقته وغضارته وفتوته وعنقوانه وتجده
وخلوده. وكما اقترنت صفات المحبوبة بالعذوبة والمذاق الحلو، فإنها تقترب
بالانتشاء الروحى أو السعادة الروحية الخالصة. تلك هى المحصلة النهائية،
أو الصورة الكلية الخالصة للمحبة، كما يراها الشاعر العاشق.

صورة المحبوبة كما رآها الشابى

الرمز	دلالاته
المحبة - رمز الجمال المحبة - الطبيعة	الشباب المنعم الأملود - لفتة الجيد. الورد- عطر الورود- الزهرة الجميلة- رونق الربيع- السماء الضحوك.
المحبة - الروحانية المحبة - رمز الفنون الجميلة	الوداعة- البراءة- الرقة- الطهر. الشعر- الفن- اللحن- دنيا الأناشيد- الإيقاع- الرقص- صوت كرجع الناي- الرسم الجميل العبقري (لوحة فنية من لوحات الوجود البديع).
المحبة- الحياة- الوجود المحبة- الزمن	أنت الحياة (أربع مرات)- سحر الحياة الشجى الفريد. الطفولة- الربيع- روح الربيع- رقة الفجر- الصبح- صباحى- الصبح الجديد- الليلة القمرى.
المحبة- الأسطورية	الخيال المديد- السحر- فجر من السحر- الأحلام- فينيس.
المحبة- الملائكية	ملك الفردوس- الجمال المقدس- قدسى- معبدى- الطهر- ابنة النور.
المحبة- رمز اللامحدود واللانهاى	فوق الخيال-فوق الشعر والفن-فوق النهى-فوق الحدود.

هكذا انتهت هذه الموجة، لتشكل مع الموجات السابقة صورة متكاملة للمحبوبة التي تدرجت من الجمال المحسوس إلى المجرد أو المعنوي، واتحدت بمظاهر الطبيعة الخلابة كالورد والربيع، وانصهرت مع الفنون الجميلة شعراً ورسماً ولحناً وإيقاعاً، ومثلت الحياة في سحرها وجمالها، ورمزت إلى الزمن الجميل الذي يفتقده الشاعر، وارتفعت عن صفات البشر، فأحييت بهالات أسطورية، وارتبطت بالقداسة والنورانية، وخرجت من المحدود إلى اللامحدود ومن النهائي إلى اللانهائي.

وقد امتازت هذه الموجة بتدفقها النغمي، الناجم عن عناصر مختلفة، كالتكرار الأسلوبى فى الصيغة الاستهلالية (أنتِ أنتِ الحياة...) وكذلك عن طريق التناسق الإيقاعى الذى تحققه المعطوفات المتلاحقة، المتوازية إيقاعاً، خاصة فى قوله:

٣٧- أنتِ قُدْسِي، وَمَعْبَدِي، وَصَبَاحِي

وَرَبِيعِي، وَنَشْوَتِي، وَخُلُودِي

كما يتحقق التدفق النغمي من خلال التوازي الإيقاعى أو التماثل الكمي الذى يتمثل على هذا النحو:

٣١- أنتِ..، أنتِ الحَيَاةُ فى قُدْسِهَا سَالِسًا

مِى، وفى سِحْرِهَا الشَّجِيّ الْفَرِيدِ

٣٢- أنتِ..، أنتِ الحَيَاةُ فى رِقَّةِ الْفَجْرِ

رِ وَفَى رَوْنَقِ الرَّبِيعِ الْوَلِيدِ

٣٣- أنتِ... أنتِ الحَيَاةُ، كُلُّ أَوَانٍ

فِى رُوءَاءِ مِنَ الشَّبَابِ جَدِيدِ

وتُسهم الحركات الإعرابية فى تعميق البنية الصوتية، وإيجاد ضرب من التلوين الصوتى، من خلال المزاجية بين الكسر والضم أو ما يشبه الدائرة الصوتية

(كسر + ضم + كس)، حيث تتوافق حركات الكسر فى أواخر ضمائر الخطاب الستة (أنت...) تليها حركة الضم المتكررة ثلاث مرات فى كلمة (الحياة)، ثم تتكاثف حركات الكسر بعد ذلك، من خلال المجرورات المختلفة (فى قدسها- فى رقة- كل أوان- فى سحرها الشجى الفريد- فى رونق الربيع الوليد- فى رواء من الشباب جديد)، حيث تشكل هذه المجرورات ضفيرة صوتية كثيفة، تتجانس فيها حركات الكسر المهيمنة على الإيقاع الصوتى للقصيدة.

هذا التدفق النغمى، يتجانس مع التدفق المعنوى الذى يتحقق من خلال البنية الدائرية المهيمنة على أغلب الأبيات، سواء فى هذه الموجة أو الموجات الأخرى. بالإضافة إلى أساليب التكرار والعطف والخطاب المتلاحقة، التى تتعاون فى تحقيق هذا التلاحم المعنوى. وقد خلت أبنية هذه الموجة تمامًا من الأفعال، واعتمدت على الأساليب الخبرية، لتناسب جو الإثبات والإقرار واليقين الذى تعمل هذه الموجة على تكريس وتسيخه، من خلال رسم صور المحبوبة، والإقرار بصفات ومكانتها.

وتأتى موجة أخرى تمتدُّ عبر سبعة عشر بيتاً:

٣٨- يا ابنةَ النُّورِ، إِنِّى أَنَا وَحْدِى

مَنْ رَأَى فِيكَ رَوْعَةَ الْمَعْبُودِ

٣٩- فَدَعِينِى أَعِيشُ فى ظِلِّكَ الْعَذُّ

بِ وَفى قُرْبِ حُسْنِكَ الْمَشْهُودِ

٤٠- عِيشَةً لِلْجَمَالِ، وَالْفَنِّ، وَالْإِلْ

هَامِ، وَالطُّهْرِ، وَالسَّنَى وَالسُّجُودِ

- ٤١- عَيْشَةُ النَّاسِكِ الْبَتُولِ يُنَاجِي الرُّبَّ
رَبِّ فِي نَشْوَةِ الذُّهُولِ الشَّدِيدِ
- ٤٢- وَأَمْنَحِينِي السَّلَامَ وَالْفَرَحَ الرُّبَّ
حَيَّ يَا ضَوْءَ فَجْرِي الْمَنْشُودِ
- ٤٣- وَارْحَمِينِي، فَقَدْ تَهَدَّمْتُ فِي كَوْنِ
نِ مِنَ الْيَأْسِ وَالظَّلَامِ مَشِيدِ
- ٤٤- أَنْقِذِينِي مِنَ الْأَسَى، فَلَقَدْ أَمَّ
سَيِّئْتُ لَا أَسْتَطِيعُ حَمَلَ وَجُودِ
- ٤٥- فِي شِعَابِ الزَّمَانِ وَالْمَوْتِ أَمْشِي
تَحْتَ عِبَاءِ الْحَيَاةِ جَمَّ الْقِيُودِ
- ٤٦- وَأَمَاشِي الْوَرَى وَنَفْسِي كَالْقَبْ
رِ، وَقَلْبِي كَالْعَالَمِ الْمَهْدُودِ
- ٤٧- ظُلْمَةٌ، مَا لَهَا خِتَامٌ، وَهَوْلٌ
شَائِعٌ فِي سُكُونِهَا الْمَمْدُودِ
- ٤٨- وَإِذَا مَا اسْتَخَفَّنِي عِبْتُ النَّا
سِ تَبَسُّمْتُ فِي أَسَى وَجُمُودِ
- ٤٩- بَسْمَةٌ مُرَّةً، كَأَنِّي أَسْتَلُّ
لُ مِنَ الشُّوْكِ ذَابِلَاتِ الْوُرُودِ

٥٠- وانفخى فى مشاعرى مَرَحَ الدُّنْ

يَا وَشُدَى مِنْ عَزْمَى الْمَجْهُودِ

٥١- وابغى فى دَمَى الحَرَارَةِ، عَلَى

أَتَغْنَى مَعَ الْمُنَى مِنْ جَدِيدِ

٥٢- وَأَبَثُّ الْوُجُودَ أَنْغَامَ قَلْبِ

بُلْبُلِي، مُكَبَّلٍ بِالْحَدِيدِ

٥٣- فَالْمَصْبَاحُ الْجَمِيلُ يُنْعِشُ بِالْدَّفِ

ءِ حَيَاةَ الْمُحَطَّمِ الْمَكْدُودِ

٥٤- أَنْقِذْنِي، فَقَدْ سَلِمْتُ ظِلَامِي

أَنْقِذْنِي، فَقَدْ مَلَأْتُ رُكُودِي

تشهد هذه الموجة تحولاً واضحاً فى الخطاب الشعري، فمن حيث البناء الأسلوبى، يُحل النداء محل الخطاب، وترتكز هذه الموجة على الأفعال، خلافاً لما قبلها. وتحتشد هذه الأفعال الطلبية بدلالات الرجاء والاسترحام والاستعطاف، وتقع الذات العاشقة تحت تأثير المفعول، وينتقل مضمون الخطاب من الإشادة بصفات المحبوبة، إلى الإفضاء بهموم الذات والتعلق بالمحبة، باعتبارها الأمل الوحيد الذى يرى فيه النجاة والخلاص من همومه. ويتوزع الخطاب ما بين البث والشكوى والإفضاء، وبين التوسل والاستعطاف والتضرع والاستغاثة، وغيرها مما يجرى على ألسنة المأزومين الآملين فى الرجاء والخلاص.

وتبدأ هذه الموجة بصيغة النداء (يا ابنة النور)، تأكيداً على الصفة النورانية أو الملائكية التى يضيفها الشاعر على محبوبته. وهو أسلوب شاع فى خطاب الرومانسيين، خاصة المنتمين إلى مدرسة أبولو^(١)، باعتبار النور تقيض الظلام

والوحشة، لما يرمز إليه من قداسة. فالنور هو سر الأسرار، والنور ينسخ كل شيء، وإليه ينتهى كل شيء. ويحرص الشاعر العاشق على تأكيد موقفه من المحبوبة النورانية والإقرار بخضوعه، بالاعتماد على صيغ التأكيد المتتابة (إننى + أنا + وحدى)، فهو وحده -ولا أحد سواه- من رأى فى محبوبته ما لم يره الآخرون، وهو وحده الذى أحاطها بهالة من القداسة، ورأى فيها ما يراه العابد فى معبوده من تجليات الجمال والحسن والإبداع؛ ولذلك فمنتهى أمله أن ينعم بالعيش فى (ظلها العذب) (لاحظ وصف ظل المحبوبة بالعذوبة، وتردد الصفة غير مرة بما تعكسه من دلالات الظمأ والحرمان) وأن يحظى بالقرب من (حسنها المشهود) (لاحظ الدلالة الصوفية فى هذا الوصف).

إن المحبوبة عنده هى الملاذ أو الرجاء الذى يتعلق به، للخلاص من همومه وآلامه. وهى العالم المثالى الذى ينشده أو (المدينة الفاضلة) التى يحلم بالعيش فيها، حيث الجمال الروحى والفن والإلهام والطهر والقداسة، وحيث يتحول إلى ناسك، يتعبد فى محراب الحب والجمال، ويمارس طقوس العشق الروحى فى حضرة المحبوب، وقد استغرقتة نشوة الذهول الخالص، كما تستغرق العاشق الصوفى الذاهل بعشقه عن كل شيء. إنه طراز نادر من الحب لا يضاهيه إلا حب المتصوفة. ولعل هذا هو التطور الحقيقى فى تجربة الحب عند شعراء مدرسة أبوللو عامة والشابى خاصة، فهو يعبر عن طراز نادر من الحب الروحى الخالص، الذى تتحول فيه البرأة من مثير مادى إلى قوة روحية خالقة، ترمز إلى السمو والطهر والقداسة، وتعيد تشكيل العالم المادى القبيح بخلق عالم مثالى، تسود فيه قيم الخير والحق والجمال، وتنعم فيه الذات المعذبة بالأمن والسلام والحب.

ويقترّب الشابى بتجربته من تجارب المتصوفة الروحية، ويلتقى معهم فى مواجهتهم وتجردهم وطمعهم فى الوصال والفناء فى المحبوب، والتطلع إلى عالم بديل لعالم المادة والحس. ولعل هذا ما يُفسر تحميل خطابه بدلالات صوفية، مثل

(حسنك المشهود) و (عيشة الناسك البتول) و (نشوة الدهول الشديد) و (روعة المعبود)، فضلاً عن دلالات السجود والسنا والمناجاة.

غير أن هذه الذات الحاملة المحلقة في سماء الخيال، لا تلبث أن تصحو على واقعها الكابوسي المزعج، فتكشف عن معاناتها وانكسارها وافتقارها إلى الأمن والطمأنينة، وتفصح عن أزمتها الحادة وعجزها عن مواجهة الواقع. وتؤدي الصورة دوراً حيوياً في تحديد ملامح عالم الشاعر الحقيقي، المحاصر بالظلام واليأس، وتبدو الذات المحطمة مهدمة في هذا العالم، الذي استحال إلى (كون من اليأس) وإلى (بناء مظلّم) وتتردد هذه الصور التي تكشف عن عجز الذات وانهيارها واستسلامها:

– تهدمتُ في كون من اليأس والظلام مشيد.

– لا أستطيع حمل وجودي.

– في شباب الزمان والموت أمشي... جمّ القيود.

– نفسي كالقبر.

– قلبي كالعالم المهدود.

إن هذه الصور المحتشدة بدلالات الانهيار والظلام والموت، تجسد هول المأساة التي حاصرت الذات، وأفقدتها القدرة على المقاومة، فصارت أسيرة زمن الموت. ولا نشك في أن محنة الشاعر الخاصة، التي تمثلت في مرضه العضال ووفاة والده وبعض أحبائه، هي التي طبعت رؤيته للعالم بذلك الطابع السوداوي المتشائم. ولعل هذا ما يُفسر كثرة تردّد صور الموت ومفرداته في شعره، فالزمن الراهن عنده مرادف للموت، ولذلك جمعهما في سياق واحد:

٤٥- في شبابِ الزَّمانِ والمَوْتِ أمشي

تَحْتَ عِبءِ الحَيَاةِ جَمَّ القيودِ

وتعبر بعض الصور عن وطأة المرض الذى عاناه، وما فرضه عليه من قيود، كالصورة المرسومة فى البيت السابق وهو يمشى (تحت عبء الحياة جم القيود) والدلالات الماثلة فى قوله: (لا أستطيع حمل وجودى) وصورة القلب المحطم الذى يماثل العالم المهدود، وصورة النفس التى كالقبر بما تشيعه من دلالات الانقباض والسكون والموت والظلمة اللامتناهية. ومن هنا كان ظمأ الشاعر إلى الحياة وإلى النور، بديلاً عن عالم الموت أو الظلام، وكان تشبيهه المحبوبة بـ (الحياة) ووصفها بـ (ابنة النور)، نقيضاً لعالم الظلام الذى حاصره، وتعبيراً عن رغبته فى الخلاص من همومه والانعقاد من أسر الظلمة. ونستطيع فى هذا السياق أن نُقدّر الأثر النفسى الهائل، الذى أحدثته المحبوبة فى تلك الذات المعذبة. كما نستطيع أن نقدر نظرتة إليها وتشبثه بها باعتبارها -وحدها- تمثل له الملاذ والرجاء والأمل الوحيد الباقي؛ ولذلك يتحول الخطاب الشعرى متسقاً مع الموقف النفسى، فيحتشد بالأفعال الطلبية التى تعبر عن الاستنجاد والاستغاثة والأمل فى الخلاص والنجاة (امنحني السلام- أنقذيني- ارحميني...) ويتفجر الخطاب بالتوسل والتضرع، معبراً عن محنة الذات وانهيارها:

فَدَعَيْنِي أَعِيشُ فِي ظِلِّكَ الْعَذِّ

بِ وَفِي قُرْبِ حُسْنِكَ الْمَشْهُودِ

وَأَمْنَحِينِي السَّلَامَ وَالْفَرَحَ الرَّوِّ

حَيَّ يَا ضَوْءَ فَجْرِي الْمَنْشُودِ

وَارْحَمِينِي، فَقَدْ تَهَدَّمْتُ فِي كَوِّ

نَ مِنَ الْيَأْسِ وَالظُّلَامِ مَشِيدِ

أَنْقِذِينِي مِنَ الْأَسَى، فَلَقَدْ أُمِّ

سَسَيْتُ لَا أَسْتَطِيعُ حَمْلَ وُجُودِي

وانْفُخِي فِي مَشَاعِرِي مَرَحَ الدُّنَى
سَيَا وَشُدَى مِنْ عَزَمِي الْمَجْهُودِ
وَابْعَثِي فِي دَمِي الْحَرَارَةَ، عَلَى
أَتَفَنِّي مَعَ الْمُنَى مِنْ جَدِيدِ
أُنْقِذِينِي، فَقَدْ سَئِمْتُ ظِلَامِي
أُنْقِذِينِي، فَقَدْ مَلَلْتُ رُكُودِي

تمتاز هذه الموجة بسمات أسلوبية خاصة، كالاكتفاء على الأفعال الطلبية التي تمثل حجر الزاوية في البناء الأسلوبى لتلك الموجة، حيث تتردد بكثافة واضحة، معبرة عن رغبة الذات العارمة في الخلاص من أزماتها وما تعقده من أمل على المحبوبة في تجاوز تلك المحنة، باعتبارها رمزاً للخلاص والإنقاذ والاستمناح. وتدور دلالات تلك الأفعال بصورة عامة حول التوسل والاسترحام والاستغاثة، وترتبط بالبحث والشكاية، وتمتد في موجات متلاحقة ناطقة بقدرة المحبوبة ذات الطاقة النورانية المانحة على بعث الحياة، وإعادة الروح للجسد المحطم المكدود، وانتشاله من هوة اليأس، وبث الأمن والطمأنينة وروح التفاؤل والأمل في ذاته المتشائمة. وتسهم الأفعال الثلاثة (ارحميني، انفخي، ابعثي...) في تعميق تصور فكرة العبودية التي تنطلق منها علاقة الشاعر بالمحبة.

ويستشعر القارئ احتدام أزمة الذات وإحساسها الحاد بالخطر والإشراف على الهلاك، من خلال تردد فعل الطلب (انقذيني) ثلاث مرات، حتى إنه يظل الصوت الأخير الذي يتردد غير مرة في ختام تلك الموجة، وكأنها صرخة الاستنجاد الأخيرة، تصدر عن غريق يحاصره الموت والظلام والركود:

— انقذيني فقد سئمت ظلامي.

— انقذيني فقد مللت ركودي.

إن هذا المشهد ينطبق عليه بحق ما وصفه الدكتور عبد السلام المسدي بـ «مشهد التنازل إلى السفح، وقد تحرك على لولب الاستغاثة، فتراكمت صيغ

الأفعال حتى تكثفت: فاعلها ضمير المخاطبة، ومفعولها ضمير المتكلم، فبدأ أنا رازحاً ينوء بعبء الأحداث، فإذا المفعول به يستنجد بالفاعل. وعلى هذا النسق ارتصفت رأسياً حلقات كِفَر العمود الظهري: (امنحيني وارحميني وأنقذيني وانفخني في مشاعري وابعثني في دمي) ثم (أنقذيني أنقذيني). فاستلهم الإنقاذ هو اللبُّ المكتنز في صيحة الاستغاثة التي يرجع لها من صداها لهف ما له قرار. ولئن تراءت من نسيجه صورة التأزم النفسي، فإن صياغة الملفوظ اللغوي قد تعمدت كشف التلاشي العاطفي إلى حد الضياع في الوجود، فتوافدت مصادر الغيبة، واحتدت مرارتها بشعور الاغتراب الذي يوحى باقتلاع الجذور بين الحواشي، وهو ما صورته البيتان (٤٨ - ٤٩) في مزيج غريب من حدة الوعي ورقة الانسياب، فجاءت الصورة مأساوية، تقابل فيها استعطاف المدلول بخفة الدوال^(٧).

ويشدُّنا هذا الخطاب الرومانسي الجديد في العشق، بإيقاعه اللغوي الأسر - كما شدُّنا بمضامينه - وحسبنا أن ننظر إلى قوله:

٤٢- وَاْمُنْحِنِي السَّلَامَ وَالْفَرَحَ الرُّو

حِيَّ يَا ضَوْءَ فَجْرِي الْمَنْشُودِ

فالقارئ يشعر أنه أمام خطاب جديد في العشق، يعبر عن علاقة روحية فريدة بين العاشق والمعشوق، وينفرد فيه خطاب العاشق بلغة ومضمون جديدين: (امنحيني السلام)... (امنحيني الفرح المعسول)... يا ضوء فجرى المنشود...

هذه الأبنية اللغوية تكشف عن تطور جديد في مفهوم الحب ورؤية العاشق، وهو مفهوم يعبر عن النظرة الروحية أو المثالية للحب في أكمل معانيه، فالعاشق لا يتوسل بالمحبة لتمنحه الوصال أو (اللذة)، بل لتمنحه السلام والاطمئنان النفسي والفرح الروحي. بعد أن فقد هذه المعاني الروحية في عالم المادة، وبعد أن امتحنته الحياة في قلبه وفي بدنه وفي أحبابه، حتى وجد نفسه محاصراً

بوحدة قاتلة: وقد عبّر عن هذا الموقف فى مذكراته فقال «ها أنا أنظر فلا أجد شيئاً مما رأيت... لقد ذهبوا كلهم إلى عالم الموت البعيد... وتفرقوا شيعاً فى أودية المنون الصامتة، فما عدت أراهم حتى الأبد فى مسالك هذا الوجود، وما عدت ألقاهم حتى الموت فى صحراء هذه الحياة. لقد احتجبوا عنى حتى الأبد، وبقيت وحدى فى هذا العالم، أناديهم من وراء الوجود، ولكن عبثاً أدعو، فإنهم بعيدون عنى لا يسمعون نداء روحى، ولا صرخات قلبى الغريب... لقد ذهبوا كلهم، وبقيت ههنا. وحدى أنا فى وحدتى وانفرادى فى سكون الظلام»^(٨).

ولذلك تظل المحبوبة هى ضوء الفجر المنشود أو الطاقة النورانية التى تُبدد ظلام اليأس، وتحرر القلب البلبلى من الأصفاد التى تكبله -وهى صورة دالة على متاعبه القلبية- ليصدق بالشعر والنغم من جديد.

وتتآزر الأبنية فى تجسيد واقع الانكسار الذى تعيشه الذات، فتنبث الصور والألفاظ المعبرة عن هذا الواقع، مثل: ذابلات الورود- قلبى مكبل بالقيود- حياة المحطم المكدود- تهدمت فى كون من اليأس- سئمت ظلامى- مللت ركودى.

واللافت للانتباه هو هيمنة حركة الكسر إعرابياً على أبنية تلك الموجة بصورة لافتة، حيث يشير الإحصاء إلى وقوع حوالى ست وخمسين بنية تحت تأثير الجرّ بأشكاله المختلفة، فى مقابل اثنين وخمسين اسماً توزع بين الرفع والنصب.

وقد تنوعت أساليب التماسك النصى - كظاهرة مطردة فى سائر القصيدة- فتوزعت بين التدوير فى الأبيات (٣٩- ٤٠- ٤١- ٤٢- ٤٣- ٤٤- ٤٦- ٤٨- ٤٩- ٥٠- ٥٣- ٥٤).

وساهمت حروف العطف فى تحقيق التماسك، فهى تكاد تطرد فى أغلب الأبيات، بدءاً من البيت الثانى فى تلك الموجة حيث تسهم الفاء المائلة فى صدارة الفعل (فدعيني) فى ربط المعنى بما سبقه، ثم يأتى المفعول المطلق الذى يتصدر البيت الثالث، ليربط الأبيات الثلاثة المتعاقبة (٣٩- ٤٠- ٤١).

فدعيني أعيشُ...

عيشة للجمال...

عيشة الناسك البتول...

ثم يتكرر المفعول المطلق مرة ثانية، رابطاً بين هذين البيتين:

٤٨- وَإِذَا مَا اسْتَخَفَّنِي عَبَثُ النَّاسِ

سِ تَبَسَّيْتُ فِي أَسَىٍّ وَجُمُودٍ

٤٩- بَسَمَةً مُرَّةً، كَأَنِّي اسْتَلْتِ

لُ مِنَ الشُّوْكِ ذَابِلَاتِ الْوُرُودِ

وتتوالى حروف العطف لتشارك مع الظواهر الأخرى في تحقيق الترابط

المعنوي (فدعيني- وامنحيني- وارحميني- وانفخي- وابعثي... إلخ).

ونصل إلى الموجة الأخيرة من الصلوات:

٥٥- آهِ يَا زَهْرَتِي الْجَمِيلَةَ لَوْ تَدِ

رِينَ مَا جَدُّ فِي فُؤَادِي الْوَحِيدِ

٥٦- فِي فُؤَادِي الْغَرِيبِ تُخَلِّقُ أَكْوَ

نُ مِنَ السَّحْرِ ذَاتُ حُسْنٍ فَرِيدِ

٥٧- وَشُمُوسُ وَضَاءَةٍ وَنُجُومُ

تَنْثُرُ النُّورَ فِي فَضَاءٍ مَدِيدِ

٥٨- وَرَبِيعٌ كَأَنَّهُ حُلْمُ الشَّ

عْرِ فِي سَكْرَةِ الشَّبَابِ السَّعِيدِ

٥٩- وَرِيَّاضُ لَا تَعْرِفُ الْحَلَّكَ الدَّا

جِي وَلَا ثَوْرَةَ الْخَرِيفِ الْعَنِيدِ

٦٠- وَطُيُورُ سِخْرِيَّةٌ تَتَنَاقَى

بِأَنَاشِيدِ حُلُوةِ التَّغْرِيدِ

٦١- وَقُصُورُ كَأَنَّهَا الشَّفَقُ الْمَخْ

ضُوبُ أَوْ طُلُوعُ الصَّبَاحِ الْوَلِيدِ

٦٢- وَغُيُومٌ رَقِيقَةٌ تَتَهَادَى

كَأَبَادِيدَ مِنْ نِثَارِ الْوُرُودِ

٦٣- وَحَيَاةٌ شِعْرِيَّةٌ هِيَ عِنْدِي

صُورَةٌ مِنْ حَيَاةِ أَهْلِ الْخُلُودِ

٦٤- كُلُّ هَذَا يَشِيدُهُ سِخْرُ عَيْنَيَّ

كَوَالِهَامُ حُسْنِكَ الْمَعْبُودِ

٦٥- وَحَرَامٌ عَلَيْكَ أَنْ تَهْدِمَنِي مَا

شَادَهُ الْحُسْنُ فِي الْفُؤَادِ الْعَمِيدِ

٦٦- وَحَرَامٌ عَلَيْكَ أَنْ تَسْحَقَنِي أَمَا

لَنْ نَفْسٍ تَصُبُّو لِعَيْشٍ رَغِيدِ

٦٧- مِنْكَ تَرْجُو سَعَادَةً لَمْ تَجِدْهَا

فِي حَيَاةِ الْوَرَى وَسِخْرِ الْوُجُودِ

٦٨- فَالِإِلَهِ الْعَظِيمُ لَا يَرْجُمُ الْعَبْدَ

لَمَّا إِذَا كَانَ فِي جَلَالِ السُّجُودِ

تتوزع هذه الموجة بين مشهدين، تنصرف الذات في أولهما إلى البوح والاستغراق في الرؤيا الحلمية (من ٥٥ - ٦٤) يعقبه مشهد ختامى، يعتمد فيه الخطاب على الاسترحام والرجاء، ويمتد من البيت الخامس والستين حتى آخر القصيدة.

وتبدو الذات في المشهد الأول في حالة هدوء واسترخاء، بعد المجاهدة والعناء وصرخات الاستغاثة التي بلغت ذروتها في ختام الموجة السابقة، من خلال تردد الفعل الطلبى (انقذنى) مرتين في بيتها الختامى، ولكن الذات التي أصابها الإعياء وأوشكت على التهاوى، لا تود أن تفارق حالة الانجذاب، فتعتصم بالحلم لتتعم بالانتشاء الروحى، وتستعذب (البوح) أملاً في وصال المحبوب، وتظل تتقلب بين حالات الوجد والهيام، وتنتقل من حال إلى حال كالصوفى الذى ينفعل في حال الجذب، حتى يتهاوى من الصراخ والإعياء، ثم لا يلبث أن يدخل في حالة استرخاء واستغراق. وتبدأ هذه الموجة بصيغة الاستغاثة والندبة والاستعطاف التي تعبر عن صوت الألم الداخلى، مثلما يعبر أسلوب الشرط (لو تدرين) بما يتضمنه من تمنٍّ عن استحالة إدراك المحبوبة لما يضطرم في قلب العاشق من جذوة العشق. ويأتى نداء المحبوبة رديفاً للاستغاثة، وفيه تتجلى المحبوبة في صورة (الزهرة الجميلة)، بعد أن تجلّت في الموجة السابقة في صورة نورانية (يا ابنة النور)، وقد أضيف المنادى إلى ياء المتكلم (الذات العاشقة)، للإيحاء بخصوصية الامتلاك (يا زهرتى الجميلة)... وهو نداء مشحون بدلالاته النفسية، فالزهرة رمز النضارة والتفتح والتجدد، وهى لا تداخل بالعطاء، فتجود بشذاها وعبقها الذى يبهج النفس، وتلك صفات يفتقدها الشاعر فى واقعه المسكون برائحة الموت والمرض والقبور والظلام، ولذلك تقترن صورة المحبوبة دائماً بالأثر النفسى، وترتكز تشبيهاته المتعددة لها

على الدلالات النفسية فى المقام الأول؛ فهى تتجلى كاللحن والورد والحلم والطفولة والصباح والربيع والليلة القمرء، بكل ما تشيعه هذه الصور من دلالات نفسية، يفتقدها الشاعر فى حياته ويتلمسها فى محبوبته.

إن المحبوبة عنده هى مصدر الإلهام، وهى ذلك العالم السحرى البديع المفارق لعالم الواقع بجهايمته وكآبته. لقد انتقلت به من عالم الغربة والوحدة إلى عالم حلمى فريد، لعب الخيال دوراً أساسياً فى تشكيله، فخلق بالذات المعذبة فى سماء الحلام، وحررها من قيود الواقع. إن سحر المحبوبة وتجلياتها، أحالت القلب الغريب المحطم إلى قلب جديد ينبض بالحياة ويصدح بالنغم، ويشهد ولادة كون جديد، بل أكوان سحرية تفيض حسناً، ويتحقق فيه الحلم بعالم نورانى، تتلألأ أضواؤه فى الفضاءات البعيدة السحيقة.

إن هذا العالم الحلمى، يستمد وجوده من سحر المحبوبة وإلهامها، ويتشكل من الأضواء والأزهار والطيور السحرية المغردة والقصور المخبئة بالشفق، والغيوم الرقيقة والنغم الشعرى المتدفق... إنه عالم الخلد الذى صورته له المحبوبة النورانية، وزينته له عيناها، وألهمه إياه جمالها الفريد.

غير أن موجة البوح والتدفق الحلمى لا تلبث أن تصطدم بالواقع، فيحس الشاعر المستغرق فى صلواته وتهويماته، أن المحبوبة المتجذرة فى وجدانه، لا تلتفت إلى ما قدمه من قرابين وطقوس، فلا يملك إلا أن يستصرخها مسترحماً، كما استصرخها من قبل مستغيثاً، خشية أن تنهار آماله، ويفقد الزمن الطفولى السعيد الذى استعاده، ويعود لينهل من بئر الحرمان عوداً على بدء، فيُحرَم من نشوة الحب وسكرة المشاعر، تلك السكرة الخالدة التى استغرقتة وأذهلتته عن كل ما حوله، وغمرته بفيض من سعادة الحب، وغبطة القلب، فطفق يستغرق فى عبادة ذلك الجمال الروحى استغراق الصوفى فى مناجاته، منعقاً من قيود الزمان والمكان؛ فينتقل جسده من هاوية إلى لجة، وتبدو كتسبيحة هائمة. ولذلك يتحول خطاب

الصلوات فى ختام القصيدة إلى استرحام واستعطاف ورجاء فى الاستجابة والقبول، حتى يظل فى طور الاستغراق والثمالة الروحية، حيث لا أمل له إلا الحظوة برضا المحبوب، والفوز بمحبته، والعيش فى ظله العذب عيشة الطهر والنسك والإلهام والفن والجمال. فذلك -لا الرجم- هو الجزاء العادل للعابد المستغرق فى جلال السجود.

ويلفتنا هذا التحول الختامى فى مسار التجربة، حيث يشعر القارئ أنه هبط فجأة من سماء الخيال إلى أرض الواقع، وأن صورة المحبوبة الملائكية قد اهتزت، فهى تُسترحم فلا ترحم، وتُستصرخ فلا تهتز، وتقابل توسلات العاشق وتذللته، بالإعراض والتغافل والتجاهل؛ وهكذا تعود دلالات الفطام والحرمان والظما، لتطفو على سطح التجربة من جديد.

ومع ذلك، فإن الموجة الأخيرة تجذبنا ببنائها التصويرى الأخاذ، فهى تبدو أشبه بصورة حلمية ممتدة، تستمد عناصرها وجزئياتها من عالم الطبيعة المحسوس، ولكن الشاعر يعيد تشكيل هذه العناصر وفق رؤياه الحلمية، فيخرج بها عن إطارها المادى، ويلبسها أثواباً مجازية موحية، ويُشكل من خلالها لوحة بديعة لكون حلمى ساحر، يستحضر فيه عالم السحر والأساطير، ويرتكز على الصور الحلمية، فتتكون مفرداته من طيور سحرية، وقصور تتراءى كالشفق المخضوب. ولأن الشاعر محاصر بظلام الواقع، فإنه يحلم لا بشمس واحدة، بل بشموس ونجوم تغمر أضواؤها كل الفضاءات، وتنسخ الظلام أيًا كان موقعه، وتبشر بعالمٍ نورانى أبدى. وتختلف الرياض فى تلك الصورة عن صورتها فى الواقع، لتصير رياضًا خالدة أو رمزًا لرياض الخلود التى لا يهدد وجودها الظلام أو الخريف. ويتحول (الربيع) كذلك عن صورته المادية الواقعية إلى ربيع حلمى يرتبط بزمن الشاعر المفقود: زمن الشباب والفتوة والبهجة. ومن أكثر الصور الحلمية دلالة واكتنازًا، صورة الغيوم الرقيقة وهى تتهادى فى الفضاء الحلمى فى تناثرها وتفرقها، كأوراق

الورود المتناثرة فى الفضاء، وهى صورة حلمية دالة برموزها النفسية واللونية. ويشكل (الشعر) عنصراً هاماً فى تلك اللوحة الحلمية، لما يمثله من أهمية فى حياة الشاعر، فيبدو وكأنه حياة متكاملة أو (صورة من حياة أهل الخلود). إن هذه الصور الحلمية تتجمع فى شكل عنقودى أخاذ، لتشكل حلماً سحريراً جميلاً، يعبر عن رغبة الذات فى الانعتاق عن عالمها الواقعى بتناقضاته الحادة.

وتشترك الموجة الأخيرة مع غيرها فى بنائها المتلاحم، حيث تمتد الصورة الحلمية إلى ثمانية أبيات متعاقبة، تتماسك جميعاً كالبنيان المرصوص عبر سبعة معطوفات، تعود جميعاً على نائب الفاعل، بحيث يتصدر المعطوف كل بيت منها، فتبدو على هذه الصورة:

(...تُخْلَقُ أَكْوَانٌ مِنَ السُّحْرِ...

وشموسٌ...

وربيعٌ...

ورياضٌ...

وطيورٌ...

وقصورٌ...

وغيومٌ...

وحياةٌ...

ويأتى البيت التالى ليجمع كل هذه العناصر فى حزمة معنوية واحدة:

٦٤- كُلُّ هَذَا يَشِيدُهُ سِحْرُ عَيْنَيْ

كَ وَإِلَهَامُ حُسْنِكَ الْمَعْبُودِ

ويضطلع التدوير بدوره الحيوى المطرد فى تحقيق هذا التلاحم، حيث
يتحقق ذلك فى تسعة من أبيات الموجة الأخيرة (٥٥-٥٦-٥٨-٥٩-٦١-٦٤-
٦٥-٦٦-٦٨).

.....

إن قصيدة الشابى بناء ملحمى شاق، وقد أطلق عليها د. المسدى (معلقة
الصلوات)^(٩)، ورآها "ثمرة امتزاج المقوم اللغوى بالمقوم النفسى، من خلال
تناسج كل من البنية والحركة داخل صياغتها، وهى ظاهرة قلما تتضافر فى
الفعل الشعرى"^(١٠).

وبالإضافة إلى ذلك، فنحن نراها ثمرة لتفاعل الأجواء الرومانسية مع تكوين
الشابى وظروفه النفسية والشخصية والثقافية؛ ولذلك يلتقى مع كثير من نظرائه من
شعراء تلك الجماعة، مما يجعل القارئ يشعر بروح أبوللو تسرى فى قصيدته، فقد
آمن كأضرابه بنظرية التحليق الشعرى التى تسعى إلى نقل الواقع إلى عالم الخيال
أو رؤية الواقع من سماء الشعر^(١١)؛ ولذلك يلعب الخيال دوراً أساسياً فى تشكيل
العالم الشعرى.

ويقدم الشابى فى قصيدته نموذجاً فريداً للمرأة. المرأة النورانية التى لا
مثيل لها فى عالم الواقع، وقد نظر إليها نظرة إجلال وتقديس، وصدر فى نظريته
تلك عما صدر عنه أحمد زكى أبو شادى وأضرابه من جماعة أبوللو، إذ دعوا إلى
الإشادة بجمال المرأة، ورأوا أنه ليس من العيب تقديس المرأة كياناً وروحاً ومعنى،
بل العيب إغفال الحقائق السامية، فإن هذا الإغفال يؤدى إلى ضلال النفوس^(١٢).
ولذلك فقصيدة الشابى تنتمى إلى هذا الضرب من الشعر القائم على تقديس الجمال
والنظر إلى المرأة، باعتبارها رمز الفنون الجميلة.

لقد اتسقت صورة المرأة فى قصيدة الشابى اتساقاً تاماً، مع آرائه ونظرائه

التي عبّر عنها في كتاباته النثرية، فالمرأة عنده «هى الطيف السماوى الذى هبط إلى الأرض، ليؤجج نيران الشباب، ويُعلم البشرية طهارة النفس وجمال الحنان»^(١٣).

ولم ينظر الشابى للمرأة، كما نظر إليها بعض الشعراء من منظور حسى، وإنما نظر إليها «تلك النظرة السامية التى يزدوج فيها الحب بالإجلال والشغف بالعبادة». نظر إليها تلك النظرة الروحية العميقة فرآها صورة شفافة رقيقة، وتخيلها هبطت من عالم سحرى ملائكى، ونظر إليها «تلك النظرة الفنية التى تعدّها كقطعة فنية من فنون السماء، يلتبس لديها من الوحي والإلهام ما تضمن به ينابيع الوجود»^(١٤). يقول الشابى^(١٥): «هل وجدتم من يحاول أن يتكلم بقلبه أو بعقله عما وراء جسد المرأة من شعور سماوى رقيق، وعاطفة ندية ساجية وأحلام عذبة مستحبة، تتألق سناءً وبهجة، وتشمل العالم كله بالعطف والحنان، فيتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف فى ذلك العالم الشعرى الذى تتراقص من حوله أشعة الطفل وضباب الصباح؟... هل سمعتم بين هؤلاء وغيرهم من يتغنّى بحنوّ المرأة وحبها، كما يتغنّى الطائر المغرد؟ هل سمعتم من يتحدث عن المرأة -وهى معبد الحب فى هذا الوجود- كما يتحدث الخاشع المتعبد عن بيت من بيوت الله؟».

وكأنى بالشابى -وهو ينمى على بعض الشعراء نظرتهم الحسية للمرأة- يقدّم بين يدي قصيدته، فقد تمثل فيها تلك المعانى التى افتقدها عندهم تمثلاً دقيقاً، فكانت غايته أن يعبد ذلك الجمال الروحى، وأن يتقرب بصلواته وتراتيله إلى تلك المرأة الملائكية، التى يراها روحاً جميلة ساحرة، تحمل بين جوانحها سعادة الحب وسحر الحياة، ويلتبس عندها سعادة قلبه، وشفاء جراحه. إنها امرأة من نسج الخيال المحلّق السامى، ولذلك فهى ليست كأية امرأة عرفها البشر، إنها مثال للخير المطلق والجمال المطلق.

ومثل هذه النظرة للمرأة، تلقانا كثيراً فى شعره، فهو يرتفع بها دائماً إلى آفاق علوية سامية، ويراهها مصدر الخير والعطاء فى هذا العالم، الملىء بالشُرور

والفساد. وهو ينحاز دائماً إلى جانبها، فيراها ذلك المخلوق الرقيق الشفاف، أو الزهرة الجميلة المحاطة بالأشواك والحسك، ويدعوها أن تحيا كالملاك البرئ، متسامية في طهرها القدسي، وكالروح الجميل الذي صاغه الله من عبير الورود، بعيداً عن عالم البشر الملىء بالإثم والشر. يقول الشابي في قصيدة "أيتها الحاملة بين العواطف"^(١٦):

أنت كالزهرة الجميلة في الغا
ب ولكن ما بين شوكٍ ودودٍ
والرياحينُ تحسبُ الحسكُ الشرُّ
ير والدودُ من صنوف الورودِ
فافهمي الناس... إنما الناسُ خلقُ
مفسدٌ في الوجود غيرُ رشيدٍ
والسعيدُ السعيدُ من عاش كالليِّ
ل غريباً في أهل هذا الوجودِ
ودعيهم يحيون في ظلمة الإثْمِ
م وعيشي في طهرك المحمودِ
كالملاك البرئ، كالوردة البَيِّ
مضاء، كالوج في الخضم البعيدِ
كأغاني الطيور، كالشفق السَّاءِ
حر، كالكوكب البعيد السَّعيدِ
كثلوج الجبال يغمرها النُّو
ر... وتسمو على غبار الصَّعيدِ
أنتِ تحت السماء روحٌ جميلٌ
صاغهُ الله من عبير الورودِ

وبنو الأرض كالقروود وما أضـ

يَعَ عطرَ الورود بين القروود

أنتِ من ريشة الإله، فلا تُكـ

سقى بفن السَّما لجهل العبيد

أنتِ لم تُخلقى ليقربك النا

سُ ولكن لتُعَبِّدى من بعيد

إن المحبوبة هنا تتجلى فى صورتها الملائكية، التى تجلت فى قصيدة (الصلوات)، وتكتسب صفات القداسة ذاتها. وتشع بالنورانية (كالملاك البرئ) وتتوحد بمظاهر الطبيعة الخلابة، ولكنها تصطبى هنا بشرور البشر، لأنها تشكلت من الخير المطلق، ولأنها ترمز إلى (الساوى) وهم يمثلون (الأرضى) أو (الطينى) بما طبع عليه من خير وشر. وقد تكررت (التيمة) أو البنية الأسلوبية التى جمعت أوصاف المحبوبة، عبر حزمة التشبيهات أو القوالب المتعاقبة، فتجلت صورة المرأة (كالملاك البرئ، كالوردة البيضاء، كالموج فى الخضم البعيد، كأغانى الطيور، كالشفق الساحر، كالكوكب البعيد، كثلوج الجبال التى يغمرها النور) واتشحت هذه الصور بدلالات النور والبياض والطهر والوداعة والحر والسمو والقداسة.

ولم يكن الشابى نسيج وحده وهو يتغنى بالمحبة النورانية، فقد شاركه فى ذلك أضرابه من شعراء أبوللو، وكان أبو شادى ممن أكثروا من ذلك، حتى عدّه مطران (شاعر النور الأول)، وفى ذلك يقول أبو شادى^(١٧): «فُتنت بالنور والأطيف والظلال منذ صغرى. ولما نظمت فيها بعد سنوات، قصيدتى التى أقول فيها: «إنّ منها أشعة وظلالاً» كبر مطران لهذا الشعر وهلل، وكان يعدّنى أول شاعر فى اللغة العربية خلق للنور قداسة وعبادة» ونستطيع أن نقع على نموذج المرأة النورانية، فى كثير من شعر أبى شادى وأضرابه، كقوله^(١٨):

جسمٌ من النور تنبثُ الحياةُ به

ومنّه للناس ألوانٌ وتشتعلُ

ويقول الهمشري مشاركاً الشابي في نظرتة للمرأة^(١٩).

أنت لحن مقدس علوى

قد تهادى من عالم نورانى

وقد صدر الشابي في نظرتة للحب، عن تلك النظرة المثالية المتسامية، التى صدر عنها كثير من شعراء الرومانسية، وتأثر بصفة خاصة بالشاعر (لامرتين) وعده خير من عبر عن تجربة الحب، فقال^(٢٠): «ها هي نشوة الحب الشاملة تترنم في قلب لامرتين، فلنستمع إليها حينما غمرته بفيض من سعادة الحب وغبطة القلب، فجعلته يستغرق في هذا العالم الرائع استغراق الصوفى الصميم في ربه: «... كنت أفتح ذراعى للهواء والماء والفضاء، كأبى أريد أن أعانق الطبيعة، أشكرها على أن تجلت بأنوارها وأسرارها وحياتها وجمالها في هذه المرأة الفاتنة، وكنت أجتو على الصخور والشوك دون أن أحس، وأركع على شفر الهاوية دون أن أرى، وأرفع صوتى بالكلام المبهم، يطغى عليه صخب الأمواج الهادرة فيذهب، وأغوص في رقيق السماء اللازوردية بنظراتى الدائبة الثاقبة، لأكشف فيها عن وجود الله نفسه. أنا لم أعد قط إنساناً، وإنما كنت تسبيحة هائمة، وتحية دائمة، أصيح وأغنى، وأبتهل وأصلى، وأذكر وأشكر بالفيض والإلهام، لا بالنطق والكلام؛ فمشاعرى ثملة فرحة، ونفسى هائمة مريحة، وجسمى ينتقل من هاوية إلى لجة، غير ذاكر هيولاه، ولا معتقد بالزمان ولا بالمكان. وهكذا فجر الحب في قلبى ينابيع الغبطة، وأيقظ فى نفسى راقذ العواطف، وجلّى لعينى مسارج الخلود!».

ويعلق الشابي على حديث لامرتين مبدئياً إعجابه، فيقول^(٢١): «فهل سمعتم شاعراً عربياً ممن تعرفون، يتحدث عن نشوة الحب بمثل هذا الحديث القوى المشتعل الذى تسمع فيه رنة السكر، وغنة السعادة، وغمغمة الساهية فى غيبوبة الحلم؟ أم هل رأيت شاعراً عربياً تتجلى روحه فى مثل ما تجلت فيه روح لامرتين من هذا الرداء السحري الشفاف الذى ينم عما خلفه، كضباب الصباح؟».

ولا شك أن حديث لامرتين قد وجد له صدى فى نفس أبى القاسم الشابى وشعره، فقد نفذ إلى جوهر الحب، ولم يقف عند عوارضه ولوازمه، وجعله موضوعاً للتأملات السامية والذهول الصوفى، ورأى فيه عالماً سحريراً جميلاً، وآمن به، باعتباره أهم المعانى وأكثرها نبلاً، ورآه السبيل الوحيد للخلاص من هموم الحياة، واقترب الحب فى نفسه بالقداسة والطهر، وامتزج بنفحات صوفية خالصة، فأسكرته نشوة الحب، وجعلته يستغرق فى المحبوب استغراق الصوفى فى معبوده. وفى أحاديث الشابى النثرية، ما يشير إلى وعيه بالتجربة الصوفية وحقائقها، وقد عبر عن تجربته العملية فى الاندماج والتوحد بالموجودات، فقال^(٢٢): «كنت أحسُّ بروح علوية تجعلنى أحس بوحدة الحياة فى هذا الوجود، وأشعر بأننا فى هذه الدنيا -سواء فى ذلك الزهرة الناضرة، أو الموجة الزاخرة، أو الغادة اللعوب- لسنا سوى آلات وتريّة، تحركها يد واحدة، فتحدث أنغاماً مختلفة الرنات، ولكنها متحدة المعانى، أو بعبارة أخرى: إننا وحدة عالية، تجيش بأموج الحياة، وإن اختلفت فينا قوالب هذا الوجود».

وقد وجد الشابى فى الطبيعة، ما وجده فى المرأة من مثالية وطهر وكمال، فنظر إليها نظرة "الحى الخاشع إلى الحى الجليل"، وتوحد بها، ووجد فيها الملاذ والمأوى، ونفذ إليها بتلك الروح اليقظة، التى تحس بما فى قلبها من فيض خافق، وحياة زاخرة، فأفضى لها بأشواق نفسه، وأودعها أحاسيسه، وأنطقها بأفكاره، واستمد صوره من عالمها الرحب. وقد رأينا كيف توحدت المحبوبة هى الأخرى بالطبيعة، فتجلت كالورد والربيع والفجر والسماء الضحوك والصبح الجديد والليلة القمرى. ولم تؤثر الطبيعة فى صور الشاعر وحدها، بل أثرت كذلك فى معجمه الشعرى، شأن أضرابه من الرومانسيين، فانبثت فى قصيدة الصلوات مفردات: الأضواء والشذى والربيع والزهور والبلابل والرياض والطيور والغيوم والصبح والشمس والنجوم... كما أثرت الطبيعة فى موسيقاه، فصدحت بالعذوبة، واستمدت هدوءها

وجلالها من هدوء الطبيعة وجلالها. وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى تأثير الشابي ببعض آراء أبي شادي وجماعته، وتأثره ببعض آراء لامرتين، فإننا نشير كذلك إلى أن باحثاً تونسياً، أثبت تأثير الشابي في قصيدته (صلوات في هيكल الحب) برواية (رفائيل) للامرتين التي ترجمها أحمد حسن الزيات، حيث "استقصى وجوه التماثل بين النصين في مستوى المعانى والمعجم والتراكيب والصور"^(٢٣).

وبالرغم من افتراض حدوث مثل هذه التأثيرات، فإن الشابي ينفرد بخصوصية التجربة وصدقها وتوحيدها، إذ ساهمت مأساته الخاصة في تأجج عواطفه. وقد ذكر بعض من عاصروا الشابي وعرفوه عن قرب، أنه مرّ بتجربة حب حزينة، إذ أحب فتاة تربي معها في بلدته (الشابية) وعندما سافر إلى تونس للدراسة، استولى على هذه الفتاة غمٌ شديد، أدى بها إلى الموت بسبب فراق حبيبها^(٢٤)، وقد حزن الشابي عليها حزناً شديداً، وضاعف مرضه من أحزانه، فأسلمته عذاباتهِ ويأسهِ من الحياة، إلى حالة أقرب إلى النسك والوجد الصوفى، وأحس أن أيامه في الحياة معدودة، ورأى الدنيا بعينها كما يقول المتنبي، فحاول أن يجد في المرأة وسيلة للخلاص من همومه وأزماته، بعد أن اشتدت "ضغوط المتناقضات وإيلام المفارقات على إحساسه وكيانه الوجودى، فتفجرت نفسه في الحب تفجراً متأزماً، ينتهج بها منحى المأساة القائمة على التمزق، يغذيه الشعور بالحيث والحرمان، فيصور الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره تصويراً انتحارياً، فيه كثير من مظاهر التحطيم الذاتى لنفس تمزقت حتى تصدعت، ثم انصهرت فى بوتقة الألم، فروضت عليه حتى بلغت بصاحبها روحاً من التجلد، هو إلى الحالات الصوفية أقرب منه إلى نوبات الرومانسيين"^(٢٥).

الهوامش

- (١) ديوان أغاني الحياة لأبى القاسم الشابي، نُشر ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري- المجلد الأول، ص ١٧٨ - ١٨١.
- (٢) لسان العرب- مادة (عذب).
- (٣) ديوان أغاني الحياة- قصيدة (الجنة الضائعة)، ص ٢٠٧ - ٢٠٨.
- (٤) ديوان أغاني الحياة- قصيدة (الطفولة)، ص ٢١٧.
- (٥) عن كتاب (قطرة من يراع في الأدب والاجتماع)، تأليف أحمد زكي أبو شادي، ١١٢: ٢، الطبعة الأولى ١٣٢٦هـ.
- (٦) انظر: مدرسة أبوللو الشعرية في ضوء النقد الحديث، تأليف د. محمد سعد فشان، ط. دار المعارف، ص ١٨٧.
- (٧) قراءات مع الشابي والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، تأليف الدكتور عبد السلام المسدي، ط. دار سعاد الصباح، الطبعة الرابعة ١٩٩٣م، ص ٤٤.
- (٨) مذكرات أبى القاسم الشابي، نشرت ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ١: ٣٠.
- (٩) قراءات مع الشابي والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، تأليف د. عبد السلام المسدي، ص ٤٨.
- (١٠) المرجع السابق، ص ٢١.
- (١١) محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، تأليف الدكتور محمد مندور، ط. معهد الدراسات العربية، ص ٧٩.

- (١٢) من مقال للدكتور أحمد زكى أبو شادى، مجلة أبوللو ٢، ٩، ١٩٣، نقلاً عن مدرسة أبوللو الشعرية، تأليف د. محمد فشوان، ص ٣٩.
- (١٣) الخيال الشعرى عند العرب، تأليف أبى القاسم الشابى، نشر ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، ١ : ٩٥.
- (١٤) المرجع السابق، ص ٩٦.
- (١٥) المرجع نفسه، ص ١١٠.
- (١٦) ديوان أغاني الحياة، ص ٢١٧.
- (١٧) نقلاً عن: مدرسة أبوللو الشعرية، د. محمد فشوان، ص ١٨٧.
- (١٨) ديوان فوق العباب لأحمد زكى أبو شادى، الطبعة الأولى، ١٩٣٥م، ص ٢٩.
- (١٩) مدرسة أبوللو الشعرية، ص ١٩٣.
- (٢٠) الخيال الشعرى عند العرب، ص ١٢٦.
- (٢١) نفسه، ص ٢٦.
- (٢٢) مذكرات الشابى، ص ٤٥.
- (٢٣) أثر رواية رفائيل للامرتين بترجمة أحمد حسن الزيات فى قصيدة (صلوات فى هيكل الحب) لأبى القاسم الشابى، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٢٥، سنة ١٩٨٦، ص ١١١ - ١٢٩.
- (٢٤) أبو القاسم الشابى شاعر الحب والثورة، تأليف رجاء النقاش، ط. الهيئة العامة للكتاب، ص ٤٤.
- (٢٥) قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، د. عبد السلام المسدى، ص ٢٠.

الإنسان : نماذج ومواقف

حاتم الطائي

أ.د. صلاح رزق

أَتَعْرِفُ أَطْلَالَ وَنُؤْيَا مُهْدَمًا
أَذَاعَتْ بِهِ الْأَرْوَاحُ بَعْدَ أَنْيَسِهَا
دَوَارِجَ قَدْ غَيَّرْنَ ظَاهِرَ تَرْبِهِ
وغيرَهَا طُولُ التَّقَادُمِ وَالْبَلَى
بِيَارُ التِي قَامَتْ تَرْيِكَ، وَقَدْ خَلَتْ
تَهَادَى، عَلَيْهَا حَلِيُّهَا، ذَاتُ بَهْجَةٍ،
وَنَحْرًا كَفَّاثُورِ اللَّجَيْنِ يَزِينُهُ
كَجَمْرِ الْغَضَا هَبَّتْ لَهُ بَعْدَ هَجَعَةٍ
يُضِيءُ لَنَا الْبَيْتُ الظَّلِيلُ خِصَاصُهُ
إِذَا انْقَلَبَتْ فَوْقَ الْحَشِيَّةِ مَرَّةً
فَبَانَتْ لَطِيفَاتِ لَهَا، وَتَبَدَّلَتْ
وَعَاذِلَتَيْنِ هَبَّتَا بَعْدَ هَجَعَةٍ
تَلُومَانِ، لَمَّا غَوَرَ النَّجْمُ، ضَلَّةً
فَقُلْتُ، وَقَدْ طَالَ الْعِتَابُ عَلَيْهِمَا
أَلَا لَا تَلُومَانِي عَلَى مَا تَقَدَّمَا
فَإِنْكُمَا لَا مَا مَضَى تَذَرِكَانِيهِ
فَنَفْسُكَ أَكْرَمُهَا، فَإِنَّكَ إِنْ تَهُنْ
أَهْنُ لِلَّذِي تَهْوَى التَّلَادَ فَإِنَّهُ
وَلَا تَشْقَيْنَ فِيهِ فَيَسْعَدَ وَارِثُ
يُقَسِّمُهُ غَنَمًا، وَيَبْشُرِي كَرَامَةً،

كَخَطِّكَ فِي رَقٍّ كِتَابًا مُنَمَّمًا^(١)
شُهُورًا وَأَيَّامًا وَخَوَلًا مُجَرَّمًا^(٢)
وغيرَتِ الْأَيَّامُ مَا كَانَ مَعْلَمًا^(٣)
فَمَا أَعْرِفُ الْأَطْلَالَ إِلَّا تَوْهُمًا^(٤)
وَأَقْوَتُ مِنَ الزُّوَارِ، كَفًّا وَمِعْصَمًا^(٥)
وَكَشَحًا كَطَى السَّابِرِيَّةِ أَهْضَمًا^(٦)
تَوَقَّدُ يَأْقُوتُ، وَشَذَرًا مُنْظَمًا^(٧)
مِنَ اللَّيْلِ أَرْوَاحُ الصَّبَا فَتَنَسَّمَا^(٨)
إِذَا هِيَ لَيْلًا حَاوَلَتْ أَنْ تَبَسَّمَا^(٩)
تَرْنَمَ وَسَوَاسُ الْحُلَى تَرْنَمًا^(١٠)
بِهِ بَدَلًا مَرَّتْ بِهِ الطَّيْرُ أَشَامًا^(١١)
تَلُومَانِ مُتْلَفًا مُفِيدًا مُلُومًا^(١٢)
فَتَى لَا يَرَى الْإِتْلَافَ فِي الْحَمْدِ مَغْرَمًا^(١٣)
وَأَوْعَدْتَانِي أَنْ تَبِينَا وَتَصْرِمَا^(١٤)
كَفَى بِصُرُوفِ الدَّهْرِ لِلْمَرْءِ مُحْكَمًا^(١٥)
وَلَسْتُ عَلَى مَا فَاتَنِي مُتَنَدِّمًا^(١٦)
عَلَيْكَ، فَلَنْ تَلْقَى لَهَا الدَّهْرَ مُكْرَمًا^(١٧)
إِذَا مِتَّ كَانَ الْمَالُ نُهْبًا مُقَسَّمًا^(١٧)
بِهِ حِينَ تُحْشَى أَغْبَرَ اللَّوْنُ مُظْلَمًا^(١٨)
وَقَدْ صِرْتَ فِي خَطٍّ مِنَ الْأَرْضِ أَعْظَمًا^(١٩)

قَلِيلٌ بِهِ مَا يَحْمَدَنَّكَ وَارِثٌ
 تَحَلَّمَ عَنِ الْأَذْنَيْنِ وَاسْتَبَقَ وَدُهُمُ
 مَتَى تُرْقَ أَضْغَانُ الْعَشِيرَةِ بِالْأَنَا
 وَمَا ابْتَعَثْتَنِي فِي هَوَايَ لِحَاجَةٍ
 إِذَا شِئْتَ نَاوَيْتَ أَمْرًا السُّوءَ مَانِرًا
 وَذُو اللَّبِّ وَالتَّقْوَى حَقِيقٌ إِذَا رَأَى
 فَجَاوِرٌ كَرِيمًا، وَاقْتَدَحَ مِنْ زَنَابِهِ
 وَعَوْرَاءٌ قَدْ أَعْرَضَتْ عَنْهَا فَلَمْ تُضِرْ
 وَأَغْفِرُ عَوْرَاءَ الْكَرِيمِ اصْطِنَاعُهُ
 وَلَا أَخْذُلُ الْمُؤَلَّى وَإِنْ كَانَ خَاذِلًا
 وَلَا زَادَنِي عَنْهُ غِنَايَ تَبَاعُدًا
 وَلَيْلٌ بِهِيْمٌ قَدْ تَسَرَّبَتْ هَوْلُهُ
 وَلَنْ يَكْسِبَ الصُّغْلُوكُ حَمْدًا وَلَا غِنَى
 وَلَمْ يَشْهَدْ الْخَيْلُ الْمَغِيرَةَ بِالضُّحَى
 عَلَيْهِنَّ فِتْيَانٌ كَجَنَّةٍ عَبَقَرِ
 لَحَا اللَّهُ صُغْلُوكًا مُنَاهُ وَهَمُّهُ
 يَرَى الْخَمَصَ تَغْذِيبًا، وَإِنْ يَلْقَى شَبْعَةً
 يَنَامُ الضُّحَى، حَتَّى إِذَا يَوْمُهُ اسْتَوَى
 مُقِيمًا مَعَ الْمُثْرَيْنِ لَيْسَ بِبَارِحٍ

إِذَا سَاقَ مِمَّا كُنْتَ تَجْمَعُ مَغْنَمًا (٢٠)
 وَلَنْ تَسْتَطِيعَ الْحِلْمَ حَتَّى تَحَلِّمًا (٢١)
 وَكَفَّ الْأَذَى يُخْسَمُ لَكَ الدَّاءُ مَحْسَمًا (٢٢)
 إِذَا لَمْ أَجِدْ فِيمَا أَمَامِي مُقَدَّمًا (٢٣)
 إِلَيْكَ، وَلَا طَفُتَ اللَّئِيمَ الْمُلْطَمًا (٢٤)
 ذَوَى طَبَعِ الْأَخْلَاقِ أَنْ يَتَكَرَّمًا (٢٥)
 وَأَسْنَدَ إِلَيْهِ، إِنْ تَطَاوَلَ، سُلَّمًا (٢٦)
 وَذَى أَوْدٍ قَوْمَتُهُ فَتَقَوَّمًا (٢٧)
 وَأَصْفَحَ عَنْ شَتَمِ اللَّئِيمِ تَكْرُمًا (٢٨)
 وَلَا أَشْتَمُ ابْنَ الْعَمِّ إِنْ كَانَ مُفْحَمًا (٢٩)
 وَإِنْ كَانَ ذَا نَقْصٍ مِنَ الْمَالِ مُصْرَمًا (٣٠)
 إِذَا اللَّيْلُ بِالنَّكْسِ الضَّعِيفِ تَجَهَّمًا (٣١)
 إِذَا هُوَ لَمْ يَرْكَبْ مِنَ الْأَمْرِ مُعْظَمًا (٣٢)
 يُثْرِنَ عِجَاجًا بِالسَّنَابِكِ أَقْتَمًا (٣٣)
 يَهْزُونَ بِالْأَيْدِي وَشَيْجًا مُقَوَّمًا (٣٤)
 مِنَ الْعَيْشِ أَنْ يَلْقَى لَبُوسًا وَمَطْعَمًا (٣٥)
 يَبْتَ قَلْبُهُ مِنْ قِلَّةِ الْهَمِّ مُبْهَمًا (٣٦)
 تَنْبَهُ مَثْلُوجَ الْفُؤَادِ مُورَّمًا (٣٧)
 إِذَا كَانَ جَدْوَى مِنْ طَعَامٍ وَمَجْثَمًا (٣٨)

و لله صُعْلُوكٌ يُسَاوِرُ هَمَّهُ
فَتَى طَلِبَاتٍ لَا يَرَى الْخَمَصَ تَرْحَةً
إِذَا مَا رَأَى يَوْمًا مَكَارِمَ أَعْرَضَتْ
تَرَى رُمَحَهُ وَنَبْلَهُ وَمِجَنَّهُ
وَأَخْنَاءَ سَرْجٍ قَاتِرٍ، وَلِجَامَهُ،
وَيَغْشَى، إِذَا مَا كَانَ يَوْمٌ كَرِيهَةً
إِذَا الْحَرْبُ أَبَدَتْ نَاجِذِيهَا وَشَمَرَتْ
فَذَلِكَ إِنْ يَهْلِكَ فَحُسْنُ ثَنَاؤُهُ

وَيَمْضِي عَلَى الْأَحْدَاثِ وَالذَّهْرِ مُقَدِّمًا^(٣٩)
وَلَا شَبْعَةً إِنْ نَالَهَا عَدٌّ مَغْنَمًا^(٤٠)
تَيْمَمَ كُتْبَاهُنَّ ثُمَّتَ صَمَمًا^(٤١)
وَذَا شُطْبٍ عَضِبَ الضَّرِيْبَةُ مَخْذَمًا^(٤٢)
عَتَادَ فَتَى هَيْجَا، وَطَرْفًا مُسَوِّمًا^(٤٣)
صُدُورَ الْعَوَالِي، فَهُوَ مُخْتَضِبٌ دَمًا^(٤٤)
وَوَلَّى هِدَانُ الْقَوْمِ أَقْبَلَ مُعْلِمًا^(٤٥)
وَإِنْ عَاشَ لَمْ يَقْعُدْ ضَعِيفًا مُذَمَّمًا^(٤٦)

الشاعر والقصيدة :

هو «حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشرج بن امرئ القيس بن عدى بن أخزم بن عمرو بن الغوث بن طى ... ويكنى حاتم أبا سفانة، وأبا عدى... وقد أدركت سفانة وعدى الإسلام، فأسلما»^(٤٧).

«وأم حاتم عتبة بنت عفيف بن عمرو بن امرئ القيس بن عدى بن أخزم... وكانت فى الجود بمنزلة حاتم، لا تدخر شيئاً، ولا يسألها أحد شيئاً فتمنعه»^(٤٨).

ويضرب المثل بحاتم فى البذل والعطاء فى الحياة العربية قبل الإسلام. وتورد المصادر القديمة، العديد من قصصه فى هذا الصدد. ولقد كان حاتم حريصاً على مثالية الموقف والسلوك والعلاقات الإنسانية. والقصيدة التى معنا، محاولة للانطلاق مما هو مألوف، سائد فنياً واجتماعياً إلى تشكّل الرؤية الذاتية، الداعية إلى إعلاء النموذج الإنسانى المتميز سلوكاً وتكويناً. وإذا كانت ملامح هذا النموذج

ومقوماته، لا تتضح إلا فى ضوء النموذج النقيض، فلا بأس من الإلمام بملامح ذلك النموذج، واستجلاء أبرز دواعى النفور منه.

ولا شك أن كل دعوة نظرية، تجد سندها فى النموذج التطبيقى والسلوك العملى؛ ومن ثم لزم تقديم هذا النموذج، الذى تبنى حاتم طرحه، من خلال ضمير الذات التى لا تنفى إمكانية التعميم على كل من يشارك الذات إنسانيتها، ورؤيتها، وحرصها على السمو والتميز.

المطلع بين عمومية التقليد وخصوصية الرؤية

يطالعنا الشاعر فى صدر بيته الأول، بتساؤل يستدعى التقليد الشائع فى شعرنا القديم، موصولاً بمشهد الأطلال الباقية بعد رحيل الأهل والأحبة. غير أنه -ربما فى محاولة لإحداث شىء من الإضافة أو قدر من التجديد- يتساءل عن سالف معرفة المخاطب، الذى جعله معممًا من خلال إطلاق الخطاب، بأمر هذه الأطلال. كما عمد إلى تنكير الأطلال -حرصًا على التعميم كذلك- بإطلاقها من النسبة أو الإضافة ... ثم سارع إلى تشكيل صوري، يشف عن حرص مقصود على تأمل التفاصيل الجزئية الدقيقة لهذه الأطلال، وما يحيط بها من آثار بالية، وذلك حين بادرنا ببيت الاستهلال قائلاً :

أَتَعْرِفُ أَطْلَالَ وَنُؤْيَا مُهْدَمًا كَخَطِّكَ فى رَقِّ كِتَابًا مُنَمَّنًا

تنهض بنية الاستفهام، وصيغة المضارع من فعل المعرفة، بتشكيل مشهد الخطاب الذى يرسم ملامح الحالة النفسية التى غمرها الإحساس بالارتداد إلى الماضى، فى محاولة لنسج خيوط المقارنة بين ماض غائب وحاضر جاثم، فيدعم فكرة إنكار المشهد، أو إنكار عظم التحول الذى أصابه؛ ومن ثم يبرز تساؤل المتردد عن مطلق المعرفة، ثم يأتى التنكير اللغوى داعماً لأحاسيس الإنكار النفسى، وعدم تقبل فكرة التصديق بأن هذه الأطلال، هى ذاتها بقايا ديار الماضى، العامرة

بالحركة، المقترنة بالذكريات، ثم تأتي الصورة التشبيهية كاشفة عن طبيعة النظرة الخاصة، وموقف الدهول، الذى يتيح نوعاً من التأمل الهادئ، الذى يبدو صاحبه كما لو كان منفصلاً عن حركة العالم المحيط، استغراقاً مع معطيات المشهد، فإذا هو يرى الأطلال الباقية، وما يلمح من بقايا النوى المهدم شبيهاً بخط منمق على امتداد صفحة بيضاء. ولا يخفى مدى الإحساس بالمفارقة بين فعل الطبيعة والزمن فى الديار ... ذلك الفعل الذى يقترن بالعشوائية والاضطراب فى حركة الرياح وتقلبات الطبيعة ... وفعل الكاتب المدقق، الذى يحرص على زخرفة ما يخط وتنميق ما يكتب.

ولاشك أن هذه الملاحظة تدفعنا إلى استشراف البعد الخاص من أبعاد الرؤية الذاتية، التى يقدمها الشاعر عبر هذا المطع الذى لا يجافى التقاليد الشعرية المعروفة فى تلك الفترة من حياة شعرنا العربى ... ذلك البعد الذى يتمثل لنا فى حدة الوعى بفعل الزمن فى الأشياء، على نحو يصيبها بالتغير الذى لا ينجو منه الهين الجزئى من مقوماتها، وهو فعل بعيد عن التخبط والعشوائية، ذلك لأنه مطرد لا يتخلف، ولا ينجو من أثره شىء أو مخلوق.

وإذا كانت الصورة الأولى موسومة بالتكثيف والإجمال، فذلك شأن النظرة الأولى حال تلقيها صدمة التغير، وما أحدثه إدراك ذلك التغير من ذهول، وما قاد إليه من استدعاء الماضى وقرائنه، فى مواجهة الحاضر الصادم ومشاهده. ومن الطبيعى أن ينصرف الشاعر -بعد ذلك- إلى نوع من التفصيل الذى يغلب عليه الوصف والتقدير، ويشيع فى أرجائه النغم الهادئ والإيقاع البطيء، وهذا ما تقدمه الأبيات التالية حيث يقول الشاعر :

أَذَاعَتْ بِهِ الْأَرْوَاحُ بَعْدَ أَنْيْسِهَا	شُهُورًا وَأَيَّامًا وَحَوْلًا مُجَرَّمَا
دَوَارِجَ قَدْ غَيَّرْنَ ظَاهِرَ تَرْبِهِ	وَعَيَّرَتِ الْأَيَّامُ مَا كَانَ مَعْلَمَا
وغيرَهَا طُـوْلُ التَّقَادُمِ وَالْبَلَى	فَمَا أَعْرِفُ الْأَطْلَالَ إِلَّا تَوْهَمَا

لقد راحت الرياح تعبت ببقايا هذه الديار، وتنتثرها بدءًا، بعد أن استقلت بها، منذ أن رحل عنها أنيسها، وأعانها الزمن على ذلك، فانطلقت مصعدة في أرجائها أيامًا وشهورًا متتابة ... حتى إذا اكتمل لها العام، استطاعت أن تأتي على ظاهر حالها، طامسة معالمها، مغيرة ترابها ... بل غيرت الأيام ما كان يتخذ معلمًا بارزًا، يهتدى به السارى، فلا يضل ولا يساوره خوف.

ويظل الشاعر يداخل ما بين الضمائر التي تردنا -تلميحًا وإيحاء- إلى الدار وساكنيها من الأحبة الراحلين ... وتتكرر لديه مفردة التغير، التي يرتد فعلها إلى حركة الرياح وفعل الأيام، وإن غلب فعل الزمن فعل الطبيعة. فها هو "طول التقادم" ينهض بدوره في فعل التغير، وإحداث "البلى" بعد الجدة، حتى إن المحب المتردد، الذى طالما ألف الديار ومعالمها، لا يكاد يعرف ما بقى من آثارها وأطلالها إلا ظنًا وتوهمًا.

ثم يكشف لنا الشاعر -فى مطلع البيت الخامس- عن كون هذه الأطلال، وما اقترن بها من مشهد التحول والتغير ... إنما هى أطلال ديار المحبوبة. ويتخذ من ذلك سبيلًا إلى الحديث الخاص عن تلك المحبوبة وعلاقته بها. وقبل أن نتوقف مع هذه الأبيات وقفة التأمل والتحليل ... لابد من استخلاص معطيات الرؤية الكلية للأبيات الأربعة السابقة، وتبيين ما تطرحه من معطيات الرؤية الذاتية للشاعر، على نحو يسوّغ الحكم بدوران الشاعر فى فلك التقاليد الشعرية السائدة، أو محاولة تحقيق قدر من الإضافة التى تشكل بصمة ذاتية.

والحق أن البدء بالاستفهام الإنشائى فى الشطر الأول، ومجافاة التقرير السردى الإخبارى، يشكل أولى إرهاصات الحرص على شىء من التجديد داخل الإطار العام ... فضلاً عن كونه أتاح للمتلقى، استشراف الحركة النفسية للشاعر، خاصة حين نرجح أن استخدام ضيمر الخطاب، يتم على سبيل التجريد والارتداد إلى أعماق الذات المؤرقة بأزماتها الخاصة، ثم تأتى الصورة التشبيهية، لتدعم ذلك

الحرص من مدخل آخر، يبدو تطوراً طبيعياً للمسلك الفنى المعروف فى أفق العصر؛ إذ يعد نوعاً من الانتقال من العام الكلى إلى الخاص الجزئى ... إذ إن اتخاذ الرسم الكلى، ذى الخط المنمق على الصفحة البيضاء، مشبهاً به لمشهد الأطلال المتبقية من الديار والنوى المهدم من حولها، يسجل للشاعر تميز الالتفات نحو التفاصيل الجزئية الدقيقة، وما يعنيه ذلك الالتفات من نماء الاستغراق النفسى والحسى مع معطيات المشهد، على نحو يمنح خيال المتلقى فرصة مواتية، لتمثل الحركة الداخلية المارة بصراع الماضى والحاضر فى أعماق الشاعر.

فإذا جاوزنا ذلك قليلاً، وجدنا الشاعر يرصد -فى إيجاز وتقريرية- حركة الرياح، ولكنه يبدو مأسوراً بإطار القهر الصادر عن عامل الزمن، الذى سيطر على الشطر الآخر من البيت الثانى بأكمله. ولا يجد الشاعر حرجاً فى تتبع وحداته المتداخلة حين يردد -فيما يكاد يكون نوعاً من التعميد- قوله: «شهوراً وأياماً وحولاً مجرمًا»، ولا يخفى -بالطبع- دور التنوين، وقصر المسافات الصوتية أو المقطعية بين ترددات الحركة والسكون، وإحياءات حروف المد فى صدور ذلك الشطر... فى تجسيد إحساس الشاعر بوطأة الزمن وما أحدثه فى حقه، وحق المكان الذى ضمن ذكريات ماضيه المفقّد.

فإذا انتقلنا إلى البيتين الثالث والرابع، وجدنا أن مفردة التغير فى صيغة الحدث المقترن بالزمن الماضى، تشكل اللفظة المحورية فى هذين البيتين، ويتوزع فاعلية التغير عنصر الرياح والزمن، فىكون نصيب الرياح الفعل الأول، ويقف إنجازها عند تغيير ظاهر تراب النوى. أما الأيام وطول التقادم، فتتحقق البلى لما كان معلماً بارزاً. وتجتمع أطراف النتيجة المترتبة على ذلك كله، لتصيب الشاعر فى وعيه العرفى، حتى لتفقد المعرفة بما عهده وارتبط به، فكان سجل ماضيه وتجربته وذكرياته.

وبذلك تتمثل الرؤية الذاتية فى الموقف من الزمن، ذلك الموقف الذى يمكن

اعتباره موقف عداوة وخصومة، لذلك العدو الذى مارس فعل التغير بحدة وقسوة، فأصاب هذا التغير مقومات الشخصية الشاعرة فى أهم أبعادها، وهو البعد المعرفى، بعد أن أصابها فى علاقاتها بمن ترتبط وتحب من الأشخاص، وما تألف وتحب من معاهد الذكرى المرتبطة بالتجربة الوجدانية الشفيفة.

حين نصل ما انقطع من متابعتنا للشاعر، نراه يقول فى البيت الخامس :

دِيَارُ التى قَامَتْ تُرِيكَ، وَقَدْ خَلَّتْ

وَأَقْوَتْ مِنَ الزُّوَارِ، كَفًّا وَمِعْصَمًا

ويتواصل وصفه صاحبة الديار حتى البيت الحادى عشر. وربما يلذ لبعضنا إثارة السؤال حول تحديد شخصية المرأة المشار إليها. وفضلاً عن أن هذا لا يهمنا كثيراً فى هذا السياق، فإننا نود أن نشير إلى أن سيرة الرجل، تشهد له بسمو الخلق والمسلك، وأنه كان أبعد ما يكون عن مواطن الريبة، فليست المرأة المشار إليها هنا، خليله على أغلب الظن، كما أنها ليست الزوجة كما قد يفهم من البيت التاسع، لأنه لم يصح من أخباره أن امرأته رحلت عنه مخلقة ديارها، لتتحول إلى أطلال يقف أمامها. فإذا انتفى كونها هذه أو تلك، لم يبق إلا أن الرجل يتكلف الأمر، سيراً على التقاليد الشعرية الموروثة، وإن عمد -عبر منحى فنى شفيف- إلى توظيفها فى تقديم رؤيته الإنسانية الخاصة، إزاء حركة الزمن وهيمنته على الحياة والأحياء... تلك الرؤية التى ارتضى فى ظلها أن ينفق نصيبه من الزمن -أى عمره- على النحو الذى يحقق به خلود الذكر، مهما كان الثمن المدفوع فى ذلك... يستوى فى هذا الشأن إقامة المشيد من البنيان الذى لا يصمد -إلى حين قد يطول- أمام عوادي الزمن، أو التمتع بالحسان من النساء... وفى هذين البابين ينفق عامة الناس الكثير، ولا يخرجون منهما بشيء، اللهم إلا الأسى والحسرة فى معظم الأحيان.

فى ضوء ذلك، واصل الحديث -فى إيقاع هادئ- عن تلك المرأة الموصوفة

التي خصته بودها، فتميزت بينهما العلاقة الإنسانية، لكن سرعان ما فعل الزمن مألوف فعله في فض عرى الود والوصل، حين أوقع الفراق بين الأليفين لأسباب لا تجاوز متكرر الأسباب المعروفة. ولعل هذا هو سبب إشارته إليها مجهلة على تعددها "لطيات" في ختام هذه الأبيات.

إن تلك الديار هي ديار المرأة التي قامت "تريك" ... ولعل عمده إلى التعويل على ضمير الخطاب، سبيل تعميم مقصود، فذلك شأن كثير من الناس في فترات متفاوتة من شبابهم ... خاصة أنه يشير إلى أن تلك المرأة -أو ديارها- كانت قبلة القصاد والزائرين «وقد خلت وأقوت من الزوار». عندئذ آن أين خصوصية العطاء، فإذا هي تريك "كفاً ومعصماً". ولسوف نلاحظ أن سلسلة الوصف والإخبار كلها تقريباً -بعد ذلك- تشكل جزءاً من معمول فعل الرؤية هنا، فالأمر إذن لم يجاوز الرؤية في لقاء أو مجلس، له قدر من الخصوصية التي تتميز فيها شخصية الضيف ممن عداها من هموم الزائرين، ولعل استهلال الحديث هنا بالإشارة إلى الكف والمعصم، يعد رمزاً دالاً على الترحيب وبسط اليد، حبوراً باللقاء الذي تأنس به النفس، ثم إنها "تهادى" وفي الفعل، وصيغة الحال ما يعين على تمثيل اللحظة التي يحرص المحب على إسعاد حبيبته، وإشاعة جو من الود على اللقاء؛ ولذا أضاف الوصف الدال على كمال التهيؤ الحسى والنفسى، حين قال: «عليها حليها، ذات بهجة»، فلقد اتخذت للقاء زينته المكتسبة، ماثلة في الحلى الذي تتجمل به الحسناء. كما شفت ملامحها المبتهجة عما يعتمل في نفسها من مقومات تلك البهجة التي لا تتكلفها؛ ومن ثم اكتمل للقاء دواعى الرضا والبهجة نفسياً وحسباً.

وإن ذاك، توافينا نظرة الضيف المحبوب، المختص بحسن التلقى وتميز الاستقبال، فإذا بالشاعر يواصل مفردات معمول الرؤية التي تحرص المحبوبة على تقديمها بقوله: "وكشحاً" فيسوق الصورة الفنية التي تشف عن رقة الموصوف

والوصف، حين يقول : "كطى السابرية أهضما" إنه الخصر الممدوح بدقته ونحوه، غير أن الصورة تستدعى نسج الحرير الناعم، لتتخذ منه المشبه به ملمحاً ومادة وحجماً.

ويواصل الشاعر العطف، تفصيلاً لما يرى من جمال تلك المحبوبة فيقول :

وَنَحْرًا كَفَاثُورِ اللَّجَيْنِ يَزِينُهُ تَوَقَّدُ يَاقُوتٍ، وَشَذْرًا مُنَظَّمًا
كَجَمْرِ الْغَضَا هَبَّتْ لَهُ بَعْدَ هَجَعَةٍ مِنَ اللَّيْلِ أَرْوَاحُ الصَّبَا فَتَنَسَّمَا

إن النحر -موضع العقد- يتألق وضاء مثل الفضة اللامعة ... يزيده جمالاً وتألقاً ذلك العقد الذى تتجاور فيه حبات الياقوت وفواصل اللؤلؤ ... ثم تتولد عن الصورة التشبيهية صورة أخرى، تنمى المشهد الجمالى الكلى، حين يشبه الشاعر تميز لمعان الياقوت واللؤلؤ بجمرات النار المتخلف عن اشتعال شجر الغضا الصلب، خاصة عندما توافيه فى هدأة الليل رياح الصبا الشرقية، ويتتابع نسيمها، فيزيد تأججه، ويتألق بريقه.

أما وضاءة البسمة وإشراق النظرة، فتكشف عنهما هذه الصورة الإيحائية الشفيفة، التى يذهب فيها الشاعر إلى أن البيت لا فتحة فيه إلا خصاص مظل، يستأثره "يضىء" -بقرائن الحال ودلالة الوضاءة المشرقة- لمجرد أن تحاول هى الابتسام غير أنه يعمد إلى تشكيل لفظى تسهم وحداته، وطبيعة التصرف فى بنائه، إلى مسلك خاص، حين يقول : "إذا هى ليلاً حاولت أن تبسما". ومناطق الخصوصية يظهر إذا التفتنا إلى دور الضمير البارز المنفصل، المستحضر لهيئة الموصوفة، كما يظهر -ثانياً- فى الحرص على تقديم الظرف الدال على تمام الظلمة "ليلاً"؛ حتى يعظم إنجاز محاولة الابتسام داخل هذا البيت المحكم، وثالثاً فى جعل الحدث مجرد شروع فى فعل الابتسام لا إتيانه، حين قال: "حاولت". وأخيراً حين عمد إلى صيغة المصدر المؤول من أن والمضارع "تبسم" معمولاً للفعل

حاولت دون الاسم، وكأنما هو يرصد كيفية تجلى حدث الابتسام، منذ أن تحركت به النفس، وانتواه خاطر، حتى أوشك أن يكون ظاهراً متحققاً.

ويبدو أن المرأة شديدة الوعي بجمالها، حريصة على منح هذا الجمال، ما هو جدير به من ضروب التزين والحلى، التى استلقت الشاعر منذ البداية (البيت ٦)، لذا نجده يعود إلى التنبيه إلى لافت أثر حليها، حين يقترن بالحركة الدالة على ما لا يخفى من الدلال والرقعة فى قوله :

إِذَا انْقَلَبْتُ فَوْقَ الْحَشِيَّةِ مَرَّةً تَرَنَّمْ وَسَوَّاسُ الْحُلَى تَرَنَّمَا

وإذا كان الفعل المتخير "انقلب" يشى ببعض الظلال التى قد تبدو غير مستحبة للذوق المعاصر، فمرد ذلك إلى تطور الدلالة، لا إلى حقيقتها اللغوية، إذ لا تجاوز تلك الدلالة مجرد حركة الاتكاء المرتد فى قدر من الدلال والرقعة ... يؤكد ذلك قوله : "مرة" بعد الظرف "فوق الحشية" إشارة إلى قلة الحركة، مع انتفاء القصد إلى عملها. ثم تأتى ألفاظ الشطر الآخر جميعها لتتضافر على تجسيد الحركة والإيحاء بالصورة ... يتمثل ذلك فى فعل الترنم ومصدره، اللذين لا يخفى فيهما أثر رقة التاء وتكرارية الراء وتشديد النون الأنفية المقترنة بالميم المفعمة بغنائية الصوت، الذى يجد دعمه فى ألف الإطلاق عند ختام البيت ... وبين الفعل ومصدره، يوافينا الجرس المتردد للحلى عبر اختيار الشاعر، المصدر "وسواس" الذى تتوسط ألف المد فيه، صوت السين الذى جاء أولاً مقترناً بوقفه السكون، ثم جاء أخيراً مشبعاً بحركة المد المضمومة، وكأنه الصوت الهامس يبدأ خافتاً، ثم يعلو ويمتد ليستطيل فى الزمن، مقترناً بنغمة محايدة بعد ذلك.

ويبدو التركيز على البعد الصوتى فى الصورة السابقة مهيئاً نفسياً لفعل الانفصال الحتمى والفراق وتبدل الأحوال، الذى يسوقه الشاعر فى البيت الأخير من أبيات وصفه لمحبوبته، إذ يقول :

فَبَانَتْ لَطِيفَاتِ لَهَا، وَتَبَدَّلَتْ بِهِ بَدَلًا مَرَّتْ بِهِ الطَّيْرُ أَشْأَمًا

هكذا على نحو من الموالاة والمباشرة المقتترنتين بحرف العطف ... يطرده الفعل، وكأنما هو حدث مألوف مما تجرى به أحداث الحياة، التي لا تكف عن الحركة، فلا نملك إزاء تحولاتها مواجهة، حتى حين يبلغ الفعل من القسوة والحدة مبلغ فصم العلاقة الإنسانية الرابطة ما بين ثليفين "فبانث"، ولا يهم كثيراً، أو لا يجدى شيئاً من المواجهة أن نعرف التفاصيل؛ ومن ثم كان تجهيل العلة أمراً طبيعياً، يجسد حالة القهر والانكسار النفسى الموجب للتسليم فى قوله : "لطيات لها". ثم يتابع السرد التقريرى المجسد لهذا الانكسار، حين يقول : "وتبدلت به بدلاً"، فالحديث يؤكد اللفظ، حاسم الدلالة، فاعل فى الإنسان، قاطع بعجزه، موجب عليه التسليم ... كل ما يستطيعه هو ضرب من تقييم الحائر، حين يرى هذا التبدل الذى يشكل أحد نواميس الوجود المطردة، فيرده إلى القدر المتسلط، الذى لا يعرف له علة واضحة، ولا يتجاوز تفسيره لديه الوصف بالشؤم فى قوله : "مرت به الطير أشأماً" فيجعله ختام هذه المرحلة من مراحل التجربة الإنسانية والفنية.

طبائع ومواقف متفاوتة :

ينقلنا الشاعر بعد ذلك إلى مرحلة أخرى من مراحل التجربة الإنسانية الخصبة، يستهلها بقوله :

وعاذلتين هبتا بعد هجعة تلومان متلافاً مفيداً ملوماً

لم يُذكر عن حاتم أنه جمع بين امرأتين، حتى نقول إن المقصود بالعاذلتين زوجتاه، اعتماداً على ذلك، وطرده لما نلاحظه من خطابه زوجته فى قصائد أخرى، رداً على لومها إياه، لفرط إسرافه الذى لا يُبقى لولده أو أهله شيئاً، فهل المقصود زوجة، وأخرى استعانت بها عليه؟ أم هل المقصود النفس التى ضعفت فى بعض الأحيان، ووجدت عوناً من الزوجة؟ لا يدل الرد الذى رد به حاتم فى الأبيات اللاحقة على التسليم بذلك.

على أية حال، القضية ليست بذى خطر، فأياً ما كان المقصود بالشار إليهما فى هذا السياق، فإن الموقف هو الذى يهمنى ... موقف الزوجة أو الأم... موقف المرأة العربية بصفة عامة، التى تبدو دوماً قلقة بشأن المستقبل، حريصة على أن تضمن المستقبل المطمئن لها ولأبنائها، فى مقابل موقف الزوج الحريص على علو الذكر، ورواج الاسم، وإعلاء القيم النبيلة التى يتباهى بها الناس، ويجدون فيها مادة الفخر ومقومات التميز.

يبادرنا الشاعر بوصف المشهد أو الموقف، يتصدره عازلتان -لا واحدة- ويسند إليهما الفعل "هب"، بما يقترب به من الحدة والفرع والغضب، فى مواجهة الطرف الآخر، وقبل أن يكشف المتعلق بكيفية هذه الثورة "تلومان"، يعمد إلى تحديد الزمن، فإذا هو "بعد هجعة" إشارة إلى انقضاء جانب من الليل، وعدم استكمال الراحة التى يمنحها تمام النوم، ثم يأتى فعل اللوم فى صيغة المضارع، مُسنداً إلى الاثنين، تجسيداً لحالة الثورة الغاضبة، من قبل المتعدد فى مواجهة المفرد. ويأتى معمول الفعل مرشحاً لدلالة أحقية اللائمتين باتخاذ هذا الموقف، إزاء المخاطب... ذلك الذى يبدو -من منظوره الخاص، أو حكاية عن منظورهما، أو عبر تداخل لطيف بين الأمرين- "متلاً مفيداً ملوماً"، فهو -حقاً- متلاف لموفور المال، غير أنه مفيد الآخر والذات... ولكنه مستوجب للوم التكرار، خاصة ممن يعد مسئولاً عنهم مسئولية مباشرة، ولا يخفى أن الصيغ الصرفية المستخدمة للوصف، تكشف عن الموقف والرؤية الواصفة.

ثم يطرأ المشهد، ولا تُنكرُ التهمة، ولكن يختلف التقويم. إن الشاعر يعمد إلى تكرار الفعل، ويحرص على التنبيه إلى خصوصية الزمن، الذى يبدو صوت اللوم خلاله، هو الصوت الوحيد المتردد فى الأفق، خلال تلك اللحظة، حين يقول: "تلومان لما غورَ النجم". ثم يأتى التقويم الهادئ مجسداً لمنظور المقتنع بالمسلك، فيرى هذا اللوم، وإن تعدد أصحابه، "ضلة" إذ لا تدرك اللائمتان من الفعل إلا

ظاهره وقريب أثره ... أما هو فإنه "لا يرى الإلتلاف فى الحمد مغرماً" ... إن الإلتلاف -لاشك فى ضوء عمومية الصيغة- مَغْرَمٌ، غير أن الغاية النبيلة التى حرص الشاعر على أن يحلها بين معمولى فعل الرؤية الذاتية، تخرج هذه الدلالة عن إطلاقها، فالإلتلاف، فى منظور هذه الرؤية، مرهون بالغاية "فى الحمد"، هكذا أيضاً بدلالة المصدر المعمم، لكل ما يدخل فى دائرة الحمد، وبدلالة الحرف "فى" الذى يعنى استبطان تلك الغاية وعمق التمكن منها ... وفى ضوء ذلك، يدخل المسلك صاحبه درباً من الفتوة الإنسانية الرفيعة؛ ولذا ساغ أن يختار الوصف "فتى" معمولاً لفعل اللوم، وتصديراً للتعبير عن خصوصية الرؤية.

وعلى نحو من المبالاة والمباشرة يتابع الشاعر سرد الموقف :

فَقُلْتُ، وَقَدْ طَالَ الْعِتَابُ عَلَيْهِمَا وَأَوْعَدْتَانِي أَنْ تَبِينَا وَتَصْرِمَا
أَلَا لَا تَلُومَانِي عَلَى مَا تَقَدَّمَا كَفَى بِصُرُوفِ الدَّهْرِ لِلْمَرْءِ مُحْكِمَا

وثمة فاصل تعبيري ليس قصيراً، يحرص الشاعر على تقديمه، تصويراً للموقف، وتجسيداً لطبيعة العلاقة وتباين الموقف ... "وقد طال العتاب عليهما" بالتحقيق والتوكيد، ومعنى الامتداد زمناً وجدلاً، وصيغة المصدر من مادة العتاب، التى تحتل منزلة وسطى بين رصيد ماضٍ من علاقة الحب والحرص، وإنذار وتخويف يهددان تلك العلاقة فى المستقبل، غير أن العتاب قد طال "عليهما" ... لا عليه، وفى هذا ما فيه من إشارة إلى أبعاد اللحظة النفسية التى تقترن بالضيق والغضب، من جانب اللائمتين، والهدوء والسكينة من جانب الشاعر. ثم يضيف إلى هذا ما يؤكد، ويزيد الموقف حدة، حين يقول : "وأوعدتانى" ... إن الأمر يجاوز العتاب، صاعداً صوب التهديد والإنذار، والإبعاد بالمتكرر، مما لا يستحب فى شأن العلاقات الإنسانية عامة ... ذلك أنهما توعدان "أن تبينا وتصرما" ولا يخفى أن صيغة المضارع هنا -فضلاً عن العطف- تجسد توتر المشهد، كما لو كان

راهناً في التو واللحظة، كما تثبت أعمال الإرادة، انطلاقاً من موقف داخلي، واقتناع راسخ بمغايرة الرؤية.

عندئذ يتدفق الصوت بالقول، مُصَدِّراً بأداة الاستفتاح "ألا"، إحياءً بفواصل زمني من سكوت التأمل، المستغرق في الاستماع المقترن بنظرة لا تخلو من مزيج من الرفض والسخرية والإشفاق؛ بسبب سطحية النظرة، واختلاف الغاية، وضيق الأفق، الذي يشكل موقف اللاتمتين ودافعهما من منظور الشاعر. ثم يتبع هذا الحرف، النهي عن مواصلة الموقف، مستخدماً المادة ذاتها، عامداً إلى التركيز والتعميم، حيث يقول: "لا تلوماني على ما تقدما"، فيشكل إطلاق الحد المستفاد من المصدر المؤول من "ما" وجملتها أفقاً لا نهاية له، مستوعباً كل الجزئيات التي يكن تعدادها، باعتبارها موجبة للوم والعذل من قبل المشار إليهما في صدر الأبيات. ولأن موقف العاذلتين مفعم بغفورة الغضب وحدة الانفعال، اقتضت المغايرة في الرؤية أن يأتي الرد مشحوناً بمقومات البصر العقلي، واستشراف الحكمة الموجبة للتسليم، فكان من الطبيعي -ترتيباً على ذلك أو بأثر منه- أن يطلق الشاعر الحكمة في إثر هذا النهي، قائلاً: "كفى بصروف الدهر للمرء محكما"، فإن تكن الغاية هي بلوغ الحكمة، ففي صروف الدهر، واختلاف أحواله، وما يتعدد من مقدمات أحداثه ونتائجها، الكفاية أداة لبلوغ تلك الغاية.. وهكذا يبدو الحكم مطلقاً من الاقتران بزمان، والدلالة موجبة للتسليم المُبرراً من الخلاف.

غير أن الكلام يتصل، ليقدم التفصيل الدقيق لشأن الزمن، الذي لا يخرج -لحظة الجدل والعتاب والتهديد- عن أن يكون الماضي أو الآتي.. فعلى نحو من المتابعة المباشرة والتوكيد، والحرص على شمول الخطاب للمخاطبين معاً، يقول الشاعر:

فإنَّكُمْ لَا مَا مَضَى تُدْرِكَانِهِ وَلَسْتُ عَلَى مَا فَاتَنِي مُتَنَدِّمًا

ويتقاسم الطرفان شطرى البيت، غير أن أبرز ما يلفت الناظر في هذا

البيت ، يتمثل فى مهارة استخدام النفى فى شطريه ، فلقد بدأ الشاعر أسلوب النفى فى الشطر الأول ، بالأداة التى تنصرف دلالتها إلى المستقبل ، ثم عمد إلى تأخير الفعل المضارع المسند إلى الاثنين المخاطبين ، مقدماً عليه الموصول وصلته "ما مضى" بكل ما يعنيه اسم الموصول من امتداد ، ينتفى معه التحديد للمقصود ، وبكل ما تعنيه دلالة المضى للحدث والزمن ، الذى عمد الشاعر إلى اختيار الجذر اللغوى من المادة نفسها ، تعميقاً للمراد ... ثم يأتى الفعل المنفى ، فإذا به يختار له مادة الإدراك فى الزمن الحالى بما يدل عليه من الاجتهاد فى الملاحقة ، والدأب فى مواصلة الجهد ، تجسيداً للإصرار على الموقف ... يدعم إيقاع التقرير ، والنغمة الهابطة التى ترسخ الدلالة ، وتمنحها إهاب القدر الحتمى ، الذى لا فكاك منه.

وفى المقابل ، تتبدى صورة النفى المتعلق بالذات ، مع اتفاق نسبى فى بنية الأسلوب ، ومغايرة واضحة فى الموقف ، إعمالاً لتفاوت الرؤية ، وما بنى عليها من تفاوت التوجه والتقويم ... فأداة النفى هنا ، الفعل المسند إلى الذات "ليست" إحياء بحضور الإرادة الذاتية فى اتخاذ الموقف ، ثم يؤخر الخبر الكاشف عن الموقف الذى يقع عليه فعل النفى "متندما" بصيغة التكليف والعرضية ، ولو على سبيل المجازاة إلى حين ... فضلاً عن أصالة المنطق الذاتى . أما ما يحرص الشاعر على بثه والمبادرة به بين ركنى الجملة المنفية ، فهو كل "ما فاتنى" من منظور : كما من الحرص والوفرة والتكثر من كل ما يُكَنَز ، إذ لم يفتنى شئ من منظورى الذاتى ، حتى أستشعر الندم عليه للحظة قصيرة أو أمد ممتد.

عند هذا الحد يستعلى الموقف الذاتى ، ويتحول إلى قيمة إنسانية عامة ، منشودة لكل من يحرص على إعلاء القيم النبيلة ، التى ينبغى أن تسود وتبقى ، وفى ضوء ذلك ، يتحول الخطاب عن المخاطبتين المحددتين ، إلى مطلق الخطاب الذى يشمل الذات داعماً ومسانداً ، وكل ذات مخاطبة تشارك الذات المتكلمة حرصها على القيم الباقية ، واستخلاص حكمة الدهر ، على نحو إيجابى ناضج.

دونما انقطاع لحركة الرؤية، أو فصل للنتيجة عن مقدماتها، واعتماداً على فاعلية الفاء الرابطة، يقول الشاعر :

فَنَفْسِكَ أَكْرَمَهَا، فَإِنَّكَ إِنْ تَهَنْ عَلَيْكَ، فَلَنْ تَلْقَى لَهَا الدَّهْرَ مُكْرَمًا

لقد أتاح هذا التصرف اليسير بتقديم النفس -مسندة إلى ضمير الخطاب- على فعل الأمر من مادة الإكرام للمتلقى، فرصة استجلاء العالم النفسى للمتكلم والمخاطب كليهما ... بل أتاح تمثيل مقومات مشهد بأكمله، يقف المتكلم الواثق من رؤيته وقيمه وتجربته فى صدره، وفى مواجهته كل ذى نفس عزيزة، يحرص على علائها، ويتحرى السبيل إلى إكرامها، ويطرد فعل النزعة العقلية المنطقية فى بنية التشكيل اللغوى، حيث نرى الشاعر يعتمد على أسلوب الشرط، كى يقود المتلقى إلى الإيمان بأن الأمر بإكرام النفس، سبيل حتمى لا خيار فيه،، حين يقول مواصلاً الخطاب : "فإنك إن تهن عليك" تلك النفس التى يجب إكرامها "فلن تلقى" ما حييت "لها الدهر"، وما اطردت حركة الزمن وتبدلت أحواله "مكرماً" هكذا بالإفراد والتنكير.. أى مكرم وكل مكرم.

والتأمل فى البيت، يلاحظ هيمنة حضور هذه النفس على نحو لافت، فهى تبادرنا ظاهرة فى صدر البيت، ويبرز الضمير المرتد إليها فى فعل الأمر بإكرامها، ويستتر دونما غياب فى فعل الشرط "تهن". ثم يعاود الظهور متعلقاً بالفعل "تلقى"، ليواصل الحضور المطرد فى إثر اسم الفاعل، الذى ختم به البيت. فإذا أضيف إلى ذلك، حضور المخاطب المقترن بها والمقتربة به، تجلى لنا موقف المتكلم وتميز رؤيته، وطبيعة المنزلة التى يحرص على إنزال النفس الإنسانية إياها، ووجدنا أنفسنا مدفوعين إلى تبني رؤيته، واسترخاض الثمن الذى يبذله من أجل الغاية التى ينشدها، وإن استكثر هذا الثمن كثيرون، ولم ينتبه إلى حق النفس من الإكرام وسمو المنزلة كثيرون كذلك.

ويواصل الشاعر خطاب النفس والآخر، تأكيداً للموقف، وترسيخاً للرؤية،
عبر صيغة الأمر وبنية الخطاب فيقول :

أَهْنُ لِلَّذِي تَهْوَى التَّلَادَ فَإِنَّهُ إِذَا مَتَّ كَانَ الْمَالُ نُهْبًا مُقَسَّمًا

إذا سمت الغاية، فليس من المنطقي أو المقبول أن يضمن على بلوغها بكل
غال... ذلك هو مقتضى النظرة العقلية، التي بدت ضابط الرؤية والأداء في هذه
التجربة. وهذا ما يواصل الشاعر تأكيده في إيقاع حاسم وصرامة واضحة، إذ استهل
البيت هنا بالأمر بإدانة التلاد، لكنه حرص -تبريراً لغرابة الأمر- على تقديم العلة
الدافعة إلى البذل على هذا النحو، أو بهذه الكيفية، حيث قال "للذي تهوى"
بتعميم الدلالة في اسم الموصول، وتعليقها على المنزع الذاتي، خاصة إذا كان هذا
المنزع، ينحو بالمرء صوب ما هو سام ورفيع من القيم الإنسانية الباقية، وخاصة إذا
كانت هذه التلاد، داخلية في دائرة العرض المكتسب من المال.

وثمة تبرير لطيف يسوقه الشاعر، إذكاءً لدوافع البذل، واسترخاض الأثير
من الأموال، حين يقول : "فإنه إذا مت كان المال نهباً مقسماً" أى مال ذاك؟ إنه
مالك الذى جهدت فى جمعه وصونه واستزادته! ذلك أن الأمر رهن بحياتك، فما
إن تنقضى الحياة بموتك حتى ينهب المال، ويقتسم هنا وهناك، ويؤول إلى غيرك.
فإذا كان الأمر كذلك، فهل يكون من الحكمة فى شيء أن تضمن على ما تهوى -
حال حياتك- بشيء.

ويمعن الشاعر فى نسج أطراف هذه المفارقة عبر البيت التالى، حين يقول :
وَلَا تَشْقَيْنَ فِيهِ فَيَسْعَدَ وَارِثُ بِهِ حِينَ تُحْشَى أَغْبَرَ اللَّوْنِ مُظْلِمًا
ففى مقابل شقاء جامع المال، تعظم سعادة وارثه، وفى مقابل حيوية حياة
الوارث وتنعمه بهذا المال، يكون موات الجامع وحشوه داخل ظلمة القبر وغبرته.
ومن هنا تتجلى حكمة النهى المؤكد عن الشقاء، وإحلال هذا النهى صدر البيت،

عطفًا على الأمر بالبذل المهين لكريم المال، حال الحياة، من أجل بلوغ ما يبقى من خلود الذكر ونبل السيرة. ولا يخفى أن التحذير من الشقاء فى الحياة بدءًا، ثم تبشيع الصورة بعد الموت، من خلال انتقاء الفعل "تحشى" خطابًا للمنهى عن الشقاء بجمع المال من أجل سعادة الوارث، وكأنه شىء يلقي أورمة تلقى فى التراب. ثم الإمعان فى وصف غبرة لون القبر وظلمته فى إيقاع تتابع رناته تحسینًا للتحذير من سوء المکر وهوان الحال ... أمور من شأنها أن تدفع المستغرق فى هذا المسلك إلى أن يراجع مسلكه، ويعيد تشكيل رؤيته وترتيب قيم الحياة ومقوماتها.

وتتعدد خيوط المفارقة فى رؤية الشاعر، فيمعن فى تأمل ملامحها وتفصيل جنباتها، فيواصل التشكيل قائلًا :

يُقَسِّمُهُ غَنَمًا، وَيَشْرِى كَرَامَةً، وَقَدْ صِرْتُ فى خَطٍّ مِنَ الْأَرْضِ أُعْظَمًا

إن الوارث يرى فيما قاله مما شقيت فى جمعه غنمًا يطلق يده فى تقسيمه هنا وهناك، يشتري به شرفًا ومكانة كنت أنت الجدير بهما لو بادرت بذلك خلال حياتك .. أما الآن فذاك يجرى وأنت مجرد عظام لا تشغل من الأرض سوى خط موضعها الذى قبرت فيه ! وهكذا تعظم المفارقة زمانًا ومكانًا وحظوظًا.

وربما كان فى وفاء الوارث لمورثه شىء من العزاء .. غير أن الواقع الذى يسجله الشاعر الراصد يشهد بأنه من النادر أن يحمد الوارث، وهو يسوق مغانمه مما شقى مورثه فى جمعه، صاحب هذا الفضل، ولا يخفى أن إيقاع التقرير ونغمته الهابطة يجسدان الإحساس بالإحباط والإنكسار أمام هذه الحقيقة التى تستوجب إعمال النظر ومراجعة النفس، واستخلاص حكمة الحياة، والعمل بمقتضاها.

ويوالى الشاعر سوق الحكمة المستخلصة من فرط الوعي بتجربة الحياة ومسلك الأحياء فيقول :

تَحَلَّمْ عَنِ الْأَدْنَيْنِ وَاسْتَبْقِ وُدَّهُمْ وَلَنْ تَسْتَطِيعَ الْجِلْمَ حَتَّى تَحَلَّمَ

بصيغة الأمر، وبدوافع الحرص على سمو المنزلة، والرغبة فى سمو العطاء، والارتقاء بالعلاقات الإنسانية، يواصل الشاعر سوق الحكمة التى عرف -بثاقب رؤيته وتميز وعيه بالتجربة البشرية- أن الحلم يقع منها على قمة لافتة، فراح يخاطب ذات الآخر، منبهاً إلى أن هذه الخليقة لا توافى المرء -على كمالها وتماها- إلا بضرب من المكابدة، ونهج من الترويض. ومن هنا راح يوصى بتعمد الحلم واصطناعه، والتمرس به خاصة مع الأقربين الذين توجب روابط القربى والرحم على المرء، الحرص على ودهم، واحتمال ما لا ترتضيه النفس من متفاوت سلوكهم. وليس ثمة سبيل إلى بلوغ تلك الخليقة السامية، وهذه القيمة الإنسانية الرفيعة، إلا بالإرادة والصبر، وتكلف الأمر مرة بعد مرة، حتى يصير الحلم جبلة راسخة، وطبيعة أصيلة فى تكوين المرء وخلقه. ومن اللافت أن نفى المضارع بـ"لن" فى صدر الشطر الثانى، ووقوع فاعليته على المصدر، واختيار الحرف الذى يوحى بامتداد الغاية، واختتام البيت بالمضارع وصيغة التفعّل المؤكدة، لإعمال الإرادة من الجذر اللغوى ذاته، تتضافر فيما بينها لتشكّل المبرر العقلى المقنع بحتمية الالتزام بالأمرين المقدمين فى الشطر الأول. كما أن النغمة الصاعدة التى تقترن بالنفى المنصرف إلى مطلق الشأن فى مطلق الزمن المستقبل، من شأنها أن تدعم الصرامة والحسم المقترنين بالدلالة، وتؤكد قطعية وجوب ذلك الالتزام.

وبحكمة الطبيب ورصيد المجرب ... يوالى الشاعر تشخيص أدواء العلاقات الإنسانية، ويرسم من الطرق فى السمو بها، ما من شأنه أن يمنح التميز فى الحياة، وخلود الذكر فيما بعدها، يقول :

مَتَى تُرْقِ أَضْغَانَ الْعَشِيرَةِ بِالْأَنَا وَكَفَّ الْأَذَى يُحْسَمُ لَكَ الدَّاءُ مُحْسَمًا

بأسلوب الشرط الذى يطلق الدلالة من عقاب الارتهان بزمان أو مكان أو حال محددة، يصوغ الشاعر القضية، اعتماداً على إطلاق دلالة الخطاب كذلك، ومن ثم كان اسم الشرط المقترن بالفعل المضارع، سبيل تعميم الزمن، مع اتضاح

الانشغال بشأن المستقبل منه. ثم اختار الشاعر الفعل "ترقى" أو "ترقأ" الذى خفف أو قصرت حركته -بأثر موقعه الوظيفى- فغدا مجسداً بأصواته -فضلاً عن دلالاته- فعل المعالجة الطبية الحالية، المدعومة بخبرة الطبيب المتمرس بأدواء البشر، خاصة إذا كان الداء متغلغلاً فى مسارب النفس، لا محصوراً فى عضو مady هنا، أو هناك من أعضاء الجسم. ثم يوقع الفاعلية على الأضغان التى قد تستكن فى الأعماق، ويستطيع ظاهر الهيئة والمسلك أن يخفيها، عامداً إلى صيغة الجمع الموحية بالكثرة والتعدد والتنوع، ثم يضيفها إلى العشيرة بتعريف لا يمنح تحديداً كاملاً، فأى عشيرة يمكن أن تكون؟

إن فى الأمر متسعاً يسمح بقدر من احتمالات التعدد، وإن رجحت كفة عشيرة ذوى القربى والأدنين، حتى لتوشك أن تكون هى المقصودة، ولذا فالأمر يحتاج إلى مزيد من الحرص فى تحرى رقة المدخل وحسن التوصل؛ ومن ثم عمد الشاعر إلى أداة تناسب طبيعة العلة وخبرة الطبيب الحكيم، حين قال "بالأنا"، فالأناة وطول الصبر والروية، خير أداة فى معالجة هذا النمط من الأدواء. فإذا أضيف إلى ذلك، الثمرة المباشرة لما تميل إليه الأنفس السامية من الترفع ودوام العطاء ... ماثلة فيما أسماه "كف الأذى" كانت النتيجة مضمونة ومطمئنة. وهذا ما أكدته جملة الجواب فى دقة وتكثيف وتركيز، يجمعها قول الشاعر "يحسم لك الداء محسماً"، هكذا بصيغة المضارع التى توازى الصيغة المتخيرة فى جملة الشرط، وتدعم إطلاق الدلالة، خارج حدود الزمان والمكان والحال، مع استجلال شأن المستقبل. ثم توقع الفاعلية على الداء إحياء بالتمكن وطول المعاناة فيما مضى، ثم تجعل المصدر الختامى من مادة الفعل، سبيل تأكيد الدلالة ونفى الشك الذى قد يساور المخاطب. ولعل أهم من ذلك ما يبدو من الحرص على المبادرة بإضافة الكسب، ونجاح المسلك إلى المخاطب، من خلال تقديم الجار والمجرور "لك" المتعلقين بالفعل، قبل معمول الفعل ومصدره.

وفيما يبدو أشبه بقطع متعمد لبنية الخطاب المطردة في الأبيات السابقة واللاحقة ، وفيما يبدو أشبه بوقفه استبطان العالم النفسى الداخلى ومراجعة نقائه وصدقه ، يسوق الشاعر قوله :

وما ابْتَعَثْتَنِي فِي هَوَايَ لَجَاجَةٍ إِذَا لَمْ أَجِدْ فِيهَا أَمَامِي مُقَدِّمًا

إن المسلك المنتقى ، أبعد ما يكون عن محاولة التعويض النفسى عن منشود ظاهرى ممتنع . ومن ثم كانت المبادرة بالنقى للبواعث الداخلية . ولا شك أن وقوع الشاعر على هذه المادة اللغوية ، واختيار صيغة الافتعال ، وإيقاع الفاعلية على الذات ، والحرص على المبادرة بها قبل إيراد الفاعل -أيًا ما كان الفاعل- أمور تشف عن أقصى درجات الصدق فى مواجهة النفس ، وتحرى مقومات سوائها ، ظاهراً أو باطناً .

وقبل إيراد الفاعل ، يبادر الشاعر بذكر المتعلق "فى هواي" تأكيداً لأصالة التوجه ، وتمكن المنزع من هذه النفس ، إنه الهوى مضافاً إلى الذات ، وإنها الجبلة الأصيلة ، التى تطبع هذه الذات بطابعها ... ثم يوافينا الفاعل الذى يعد مثلاً لأنماط السلوك التعويضى عن مختلف أشكال النقص . أما الحالة التى يمكن أن تهيب لهذا النقص مناخ الظهور ، فهى افتقار المنزلة المنشودة ، اعتماداً على المقومات المألوفة التى تشيع بين الناس ، ويتعارفون على اتخاذها سبيلاً للفخر والتباهى ، متمثلة فى وفرة المال ، أو كثرة العرض ، أو ممارسة القوة والسطوة ، دونما سند من حق أو ضرورة موجبة . ومن اللافت من أمر التصرف الأسلوبى هنا ، تأخير جملة الشرط ، ويسر ألفاظها ، وتعميم دلالتها ، وهدوء إيقاعها ، يدعم ذلك كله تعدد اختيار الذات ، محوراً ومثلاً على نحو جعل البيت أشبه بالجملة المعترضة ، وجعل معطياته أداة استجلاء العالم النفسى الداخلى ، فى لحظة صدق قادرة على استثارة عوامل المشاركة ، وتأكيد مقومات التعميم .

وفى ضوء ذلك، يعاود الشاعر التعويل على بنية الخطاب، دونما أدنى إحساس بالانقطاع أو التوقف، فيقول :

إِذَا شِئْتَ نَاوَيْتَ امْرَأَ السُّوءِ مَانَزَا إِلَيْكَ، وَلَا طَمَتَ اللَّئِيمَ الْمُلَطَّمَا^(٢٤)

فى ضوء توفر القدرة على ممارسة رد الفعل فى مستويات متعددة وأشكال متباعدة، ينتفى العجز ويتاح الاختيار، ويتجلى تفاوت الرؤية والمسلك والمنطلق الأخلاقى؛ ولذا كانت المشيئة الفردية، عامل الحسم فى تحديد المسلك المتخير، باعتباره المسلك المناسب لمواجهة الموقف، الذى يفرض على المرء مواجهته. فإذا اجترأ عليك "امرؤالسوء" أو تطاول عليك لئيم، فلك -إن شئت- أن ترد الإساءة بمثلها، ولن يعيبك عائب، وتبدو القضية منطقية والنتيجة متسقة مع مقدماتها. والشرط هو البنية الأسلوبية المناسبة فى دقة وتركيز، ولكن يبقى المسكوت عنه من جانبى الدلالة، ماثلاً فى كون مشيئة الحريص على التميز والسمو، المجبول على الترفع والعطاء ... تعدل عن المتوقع، وتقضى بغير مجابهة السوء والعدوان بمثليهما.

ولأجل ذلك، اطرء الخطاب، وامتدت الجملة عبر العطف فى البيت التالى، حيث يقول الشاعر :

وَذُو اللَّبِّ وَالتَّقْوَى حَقِيقٌ إِذَا رَأَى ذَوِ طَبَعِ الْأَخْلَاقِ أَنْ يَتَكْرَمَا^(٢٥)

هنا مناط التميز الذى يعتمد على مقوماته، فيوافينا الوصف "ذو اللب والتقوى". إن أمر التفاضل ليس مرهوناً بالقوة أو القدرة على رد العدوان بالعدوان، أو الإساءة بالإساءة، إنما مرهون برصيد الرؤية الذاتية، والحلم، ومغايرة السائد مما يشمل العامة، وينسحب عليهم حكمه ... هنا يتميز صاحب الفعل والحكمة، الخبير باتقاء أضغان العشيرة. ومثل هذا النموذج "حقيق" -هكذا يلزوم الصفة المؤكدة للأحقية والجدارة بما يناسب تكوينه- "أن يتكرما". وفى المصدر المؤول وصيغة لا

تفعل، مجلى أعمال الإرادة المستمدة من خصوصية التكوين وتميز الرؤية. وفى حذف المعمول، إطلاق لفاعلية الفعل الذى ينسحب على مطلق الآخر، ويطرد زماناً ومكاناً وموقفاً؛ ومن ثم كان فى الحرص على تقديم جملة الشرط على المصدر، ما يدعم اطراد الموقف مهما تكرر الحدث وتعدد شخوصه، فذلك شأن ذى اللب "إذا رأى ذوى طبع الأخلاق"؛ فالأمر رهن رؤيته هو، رؤية العلم والإدراك، وواجه المتعديدين ممن تبين فى أخلاقهم النقص والعيب.

وإذا كان المناخ المحيط، يمارس تأثيره على المرء على نحو حتمى، فلا بد أن يكون طلاب المعالى والتميز على وعى بذلك، فيجتهدوا فى تشكيل ذلك المناخ على نحو إيجابى. وعلى هذا السبيل راح الشاعر يرسم معالم المسلك المؤمل أن يعين على المنشود من السمو والتميز، فواصل الخطاب قائلاً :

فَجَاوِرٌ كَرِيمًا، وَاقْتَدِحٌ مِنْ زِنَادِهِ وَأَسْنِدٌ إِلَيْهِ، إِنْ تَطَاوَلَ، سُلَّمًا

إن تجربة الحياة من منظور حكمائها، تكشف عن أن آفة النجس، الغرور وتزكية النفس، وأشد ما يجنى على النبتة المبشرة، المناخ المائل من حولها. ولا شك أن وعى الشاعر بذلك، هو الذى دفعه إلى التوقف أمام الدائرة الأوسع نسبياً من حول العاقل المتميز الذى سما به طبعه إلى مجاوزة المألوف ونشدان المثالى؛ ومن هنا جاء التوجيه عبر الخطاب المباشر، مُصَدَّرًا بالفاء، تأكيداً لكونه نتيجة موصولة بما سبق، ثم اتخاذ صيغة المفاعلة بنية لفعل الأمر ومادة الكرم، وصفاً لمعموله المقدر فى قوله "فجاور كريماً". ولا شك أن الأفراد والتنكير فى الوصف، يسمح بالتعميم والتنوع والتفاوت الفردى، مع الاشتراك فى الحكم. ثم يعمد إلى صورة إيحائية شفيفة، يستمدّها من وهج المنافسة فى تحقيق التميز فى السلم والحرب فى قوله : "واقندح من زناده". ولا يخفى أثر صيغة الافتعال المستحضرة للإرادة، ومادة القدح المورى للزند، الموجج لنار التنافس فيما خبر من ضروب القيم الحيوية، التى تتضافر على منح الحياة قيمتها، والارتقاء بالعلاقات التى تسمو بهذه القيم.

ولاشك أن الجهود تتفاوت، والغايات تتباعد؛ ومن ثم حرص الشاعر -في إيقاع سريع- على العطف بالحث، على عدم التواني في اصطناع السبل، ونفى قعود الهمة، فَإِنْ صَعِبَ رَتَقَى هَذَا الْمَثَالَ الَّذِي يُرْجَى جَوَارِهِ، فعليك أن تتخذ السلم الذي يتيح بلوغ ذلك المرتقى، ويحقق فرصة الفوز بذلك الجوار. ولا يخفى أن اختيار لفظ "سلم" معمولاً لفعل الأمر "أسند" حال تطاول شأن الكريم يفتح الباب رحباً لعموم الدلالة التي تشمل كل ما يمكن التوصل به، من أجل بلوغ أعلى درجات التميز، فضلاً عن إذكاء الدوافع الذاتية إلى أقصى مدى.

وإذ بدت الأمور غير ميسورة، والسبل عصية... إلا على ذوى الهمم العالية والغايات السامية، التي توجب نمطاً فريداً من البذل والتواضع وجهاد النفس والآخرين؛ فإن المثال خير مشجع... ومن ثم بادر الشاعر إلى اتخاذ نفسه مثلاً يسوقه على الدرب، تشجيعاً للمخاطب... كل مخاطب، وإعلاءً لمثالية الحياة التي ينشدها سامية القيم، سامية الغايات... وهذا ما وقف عليه الأبيات الثمانية التالية:

مثال من الذات :

يستهل الشاعر هذه الأبيات بنبرة حادة وإيقاع حاسم، معمولاً -في المرحلة الأولى- على ضمير الذات، منطلقاً إلى شيء من التعميم بعد ذلك، فيقول :

وَعَوْرَاءَ قَدْ أَعْرَضْتُ عَنْهَا فَلَمْ تُضِرْ وَذِي أَوْدٍ قَوْمْتُهُ فَتَقَوَّمَا

يتوقف الشاعر في هذا البيت، أمام أمر لا تكف حركة الزمن وأحداث الواقع عن تكراره، وقد يبلغ خطره أحياناً، حد إفساد العلاقات الإنسانية وتبادل الصراعات التي لا تنتهى. وقد يبدو -في منظور العاقل الحكيم الذي ينطلق من رؤية ذاتية متسامية- لا شأن له. ذلك هو ما يتعرض له كل إنسان في مختلف مواقع الحياة ومستويات علاقاتها، من تطاول بعض الناس عليه بكلمة قبيحة أو رغبة في انتقاص القدر والشأن. وهذا ما عمد الشاعر إلى تعميمه، واستخدام لفظة

"عوراء" للدلالة عليه .. قاصداً إلى الأفراد والتذكير، مستفيداً من امتناع التنوين، رغبةً في تجسيد النظرة الذاتية للأمر ... نظرة التجاوز والاستهانة والترفع عن الالتفات إلى تلك المحاولة. وهذا ما يسوقه عبر الوصف ورصد التطور بإيقاع الإخبار التقريرى الهادئ وحيادية السرد فى قوله: "قد أعرضت عنها؛ فلم تضر" .. بهذه البساطة وذلك اليسر .. تم الإعراض من قبل الذات، وخلص التجاوز فى الماضى؛ فانتفى الضر ماضياً، وبقي أثر الدرس مستقبلاً.

ولا يعنى هذا أى صورة من صور العجز، ومن ثم يعنى أسمى درجات الترفع والحلم، والوعى بتشكيل العلاقات المناسبة، مع مختلفى الطبائع والتكوين من البشر. ويتأكد ذلك من خلال الصورة المقابلة التى يقدمها الشاعر فى الشطر الآخر من البيت، حين يقول: "وذى أود" على تقدير ما يفيد الكثرة والتعدد. ولاشك أن الوصف والتركيب اللغوى يشيران إلى تمكن الخلق المعوج من ذلك النموذج المشار إليه هنا؛ ومن ثم يصعب التقويم، ولكن الشاعر يخبر عن شأنه مع هذا الصنف من البشر، بإيجاز وتركيز وحسم، حين يقول: "قومته؛ فتقوماً"، ولا يخفى ذلك الأثر الجمالى، المترتب على اختيار الجذر اللغوى، وصيغة الماضى، وأثر التضعيف الصوتى فى تجسيد فاعلية الفاعل، ثم إسناد الفاعلية إلى الذات المفردة، وشمولية شأن المفعول، اعتماداً على اختيار الضمير العائد على المتقدم ... بل على الجنس الموصوف بالوصف السابق. وكذلك لا يخفى الأثر المترتب على اختيار الرابط الدال على فورية الاستجابة، وتعمد اختيار الفعل المسند إلى المفعول، من الجذر المتخير فى الفعل المسند للذات "الفاعل"، وتحرى صيغة الافتعال التى تعنى قهر الإرادة، وتشير إلى صعوبة المطاوعة، والامتداد النسبى للزمن، دون أن ينال من تمام تحقق الغاية، التى تتحدد هنا بإخراج ذوى الطبيعة المعوجة عن اعوجاجهم، الذى أوشك أن يكون جبلة أصيلة فى تكوينهم يعز تغييرها؛ ومن ثم يرتد ذلك كله إلى إعلاء إرادة الفاعل، وتميز اقتداره على نحو يكسب تجاوزه السابق عن التوافه قيمةً

أعلى، ويضفى على تكوينه النفسى الداخلى سلامًا خاصًا، يليق بأصحاب الرؤى
الناضجة، والمواقف المتميزة.

وفى دقة تشارف دقة التمييز بين المصطلحات العلمية على تقاربها، تكرر
لفظة "عوراء" معمولاً للفعل "أغفر" فى صدر البيت التالى، ولكنها هنا تضاف إلى
"الكريم" بالتعريف المميز للوصف، المؤكد لأصالته؛ ومن ثم يلفتنا التركيب إلى انتفاء
الكمال المطلق للبشر، كما يلفتنا إلى أن العبرة فى سوق الأحكام، وإدراك التفاوت
بين الناس، رهن بما يغلب على أخلاقهم ومواقفهم وسلوكهم، فإذا ما ندت كلمة أو
بدر عارض غير مألوف عمن عهدناه كريماً نبيلاً، قابلناه بنفس سمحة تتجاوز وتغفر
ولا تنسى سابق الفضل، لا بنفس مريضة تقرب السقطة، وتقتنص الهفوة، لتنال
من ذوى الأقدار، ممن لا ينكر رصيدهم، ولا ينسى سابق إنجازهم. ولا شك أن
استخدام صيغة المضارع، المسند إلى الذات فى صدر البيت، تشف عن ديمومة
الموقف وأصالة الخلق ورفعة النفس.

ويضيف الشاعر ما يفسر موقفه الذاتى، حين يغفر عوراء الكريم، فإذا به
يكشف عن تميز الحكمة ونضج الوعى، حين يقول -بإيجاز وتكثيف-
"اصطناعه"... إن الراصد لأفعال البشر وردود أفعالهم، الواعى بمواقفهم المتفاوتة،
يدرك عظم الأثر النفسى الذى يغمر نفس الكريم، حين يلمس من قبل الآخر،
محاولة الإغضاء عن سقطته، وتأكيد الثقة فيه، وإعانتته على التماسك إزاء
العارض الجزئى الذى لا يشوه الثابت الأصيل، ولا ينال من البناء الكلى العام
الراسخ. وفى ضوء هذا، ندرك قيمة البث الهادئ لصيغة المصدر المتخير، والجرس
الشفيف لأصواته.

ويطرد سياق الإخبار عن الذات فى نسق العلاقات الاجتماعية، اعتماداً
على صيغة المضارع من مادة الصفح، التى تؤكد موقف الاستعلاء النفسى لذوى الهمم
العالية، المورقين بسلام النفس والعالم... حين يقول : "وأصفح عن شتم اللئيم". إن

الصفح يعاضد الغفران، ويصدر عن المعين ذاته. أما العوراء -المفردة- التى تضاف إلى الكريم، فيقابلها "شتم" بصيغة المصدر، ودلالة التعميم وتجذر سوء الخلق، ثم يضاف هذا المصدر إلى "اللئيم"، الذى يضاد الكريم فى الأرومة والتكوين النفسى والمسلك الخارجى، وإن اتفق فى الصيغة إيقاعاً للموازنة... ثم يختتم الشطر بصيغة المصدر "تكرما" من مادة الكرم، وصيغة التفعّل الدالة على العمل... غير أنه تعمل الحريص على اطراد الخلق، حين يكون المتوقع فى موقف بعينه، لا يرشح الكرم رد فعل مناسباً لما صدر عن اللئيم من فعل الشتم؛ وهكذا يتوازن شطر البيت إيقاعاً وبنية، ويتوحد الفاعل فيهما، وتتضافر الأفعال على تأصيل سمو النفس، وتحرى الغاية، مع اختلاف المعمول ونسبته هنا وهناك.

وإذا كان فعلاً البيت السابق قد تضافرا على إثبات المغفرة والصفح ونبل الدافع، فإن فعلى البيت التالى، ينشدان الغاية ذاتها، من باب نفى المستهجن من الخلق، الذى لا يناسب سمو هذه الذات. ذلك ما يضيفه الشاعر، معتمداً على أداة العطف المتابع، قائلاً: "ولا أخذل المولى" الآن وفى كل آن من مطلق الزمن، وكيف ينكث عن إنجاز وعد وَعَدَهُ "للمولى" أيًا من كان هذا المولى، وأيًا ما كان شأنه وموقفه. بل "وإن كان خاذلاً" إن الوصف -اعتماداً على صيغة اسم الفاعل- هنا يشير إلى تكرار الموقف أو اطراده من قبل ذلك المولى، أى أن الوعد أو العهد، قد سبق انتقاده من جانبه؛ ومن ثم فهو منتف غير ملزم للطرف الآخر، لكن هذا هو المنطقى أو المعارف عليه بين عامة الناس... أما المتميزون، ذوو الرؤى الخاصة، والأنفس الكبيرة، فلهم منطقهم الخاص، الذى يجعلهم يلزمون أنفسهم بما لا يلزمهم به الآخرون، بل لا يلزمهم به عرف شائع أو تقاليد سائدة؛ ومن ثم فإذا كان نفى الفعل يثبت الخليقة النبيلة، فإن العطف المستدرِك، يؤكد الخصوصية والتميز.

ويطرد -عبر الشطر الآخر- البناء الأسلوبى المتوازن، اعتماداً على العطف

والنفي بالأداة ذاتها "لا"، والمضارع المسند إلى الذات المفردة "ولا أشتم" ... الآن وفي مطلق الزمن. "ابن العم" الذى تتسع دلالاته - فى ظل تفرع المتعدد من أغصان شجرة النسب، مع ارتدادها جميعاً إلى جذر واحد - لتشمل من قرب أو بعد من الأهل. ويزداد الموقف نبلاً، حين يكون المعمول مستوجباً للشم والتأنيب، عاجزاً عن الدفاع عما ارتكب من الذنب، أو أتى من النقص. وهذا هو مقتضى الشرط، الذى حرص الشاعر على إضافته، وختم به بيان شأنه مع ذلك القريب، الذى تشده إليه أواصر قربى لا انفصام لها.

إن الشاعر الحكيم يبدو مستبطناً أغوار الواقع الفعلى، من أجل استمداد معطيات هذا الواقع، وبناء الحكمة على الأصيل الراسخ من ثوابته. وهذا ما يكشف عنه وعى الشاعر فى رصد ضوابط العلاقات الإنسانية ودوافعها الكامنة فى عمق النفس الإنسانية، ويتبدى جانب منه فيما أعقب به حديثه السابق، عبر العطف والنفي بالأداة ذاتها، كذلك فى قوله :

وَلَا زَادَنِي عَنْهُ غِنَاىَ تَبَاعُداً وَإِنْ كَانَ ذَا نَقْصٍ مِنَ الْمَالِ مُصْرِمَاً

إننا هنا أمام نموذجين بشريين، وموقفين مختلفين، ولكنهما دائماً التحقق فى الواقع المطرد زماناً ومكاناً، فمن منا أو ممن نعرف لم يشغله الغنى عن الآخرين، وإن كانوا الأقربين إليه مكاناً ونسباً؟ ولكن وعى شاعرنا بذاته ومنطلقه ورؤيته، ينفى عنه الوقوع فى ذلك المنزلق، حين ينفى عن نفسه أن يقوده غناه إلى شىء من التباعد عن ابن العم، المشار إليه فى البيت السابق. ولا يخفى حساسية الوعى بالاختيار فى تشكيل بنية العبارة، إذ عمد الشاعر إلى الفعل "زادنى" الذى -لا شك- يعنى وجود مسافة على نحو ما بين الطرفين، ولكنها المسافة الحتمية التى يضطر إليها المرء، بحكم الممارسة العادية لمشاغل الحياة المعتادة؛ ومن ثم ينتفى أن يكون الغنى علة فى زيادة هذه المسافة، وإذا حدث أن زادت الشواغل، فلا بد من تجاوز ظاهر الأمر، إلى عمق العلاقة النفسية، الرابطة ما بين المتحدث

والمشار إليه... تلك المسافة المكيئة التي لا ينال من رسوخها عرض عارض. ولا شك أن اختيار صيغة المصدر "تباعداً"، تؤكد عدم إغفال هذا البعد النفسى الموهون بوعى الإرادة الذاتية، التى قد تعتمد إلى إيقاع هذا الموقف، أو الحرص على عدم الوقوع فيه.

أما الطرف الثانى، فهو الطرف الذى يذكرنا بالأثر الدينى، الذى يشير الخالق فيه إلى أنه يكره الغنى المتكبر، وكرهه للفقر المتكبر أشد. ولا يخفى أن ذاكرتنا مهيأة دومًا، لأن تمدنا باسم أو أسماء بعض من نعرف ممن يصدق فيهم هذا الوصف أو ذاك، والشاعر -هنا- يشير إلى أن ابن العم المشار إليه، ربما كان معوزًا، ولكنه -رغم ذلك- مبادر بالقطيعة، مجاهر بها، حريص على إظهار التباعد عن قريبه الغنى، الذى لم يتباعد عنه... لا يدفعه إلى ذلك سوى الكبر والاستعلاء. وهنا تتمايز الأنفس، ويحتكم إلى تميز الجوهر ونقائه؛ ومن ثم تتكشف حقيقة التفاوت فى الرؤى والمواقف... وتتشكل العلاقات سموًا أو ضعة، فى ضوء القيم التى يحرص عليها أصحاب تلك الرؤى والمواقف المتفاوتة.

وانتقالاً من تتبع الجزئيات إلى النسق الكلى الذى يسمح بتعميم، تتسع معه الرؤية، ويتعدد ما ينضوى تحت إهابها، يقول الشاعر :

ولَيْلٍ بِهِيمٍ قَدْ تَسَرَّبَلْتُ هَوْلَهُ إِذَا اللَّيْلُ بِالنُّكْسِ الضَّعِيفِ تَجَهَّمَا
وَلَنْ يَكْسِبَ الصُّعْلُوكُ حَمْدًا وَلَا غِنَى إِذَا هُوَ لَمْ يَرْكَبْ مِنَ الْأَمْرِ مُعْظَمَا

إن الليل مظنة السكون وما يستدعيه من الركون إلى الدعة والراحة، وربما يَقْوَى خلاله هاجس الخوف، مما يريب أو من ضلال الوجهة. ويوصف هنا بالبهمة التى تؤكد كيفية زائدة من اشتداد الظلمة... الأمر الذى يجعل السمات السابقة أقوى فاعلية وأشد تأثيرًا، فإذا أعملنا قرائن تعميم الدلالة، ساغ لنا اعتبار الليل البهيم المشار إليه هنا، رمزًا لكل ما يُرهب أو يخشى الخوض فيه، وتتحسب عواقبه من أحداث الزمان، وتقلبات الدهر، وصدام العلاقات... وغيرها مما يتطلب

-عند مواجهته- الكثير من مقومات الحكمة والخبرة والشجاعة. وإذ ذاك، يتبين لنا قيمة ما يسنده الشاعر إلى نفسه من شأن هذا الليل، في ظل الوعي باستحضار هذا البعد الرمزي، فإذا هو يقول : "قد تسربت هوله" ... لم يقل -مثلاً- وليل مهول ... أو وليل بهيم مهول قد تسربت به، بل لم يقل تسربت هول ليل بهيم، حرصاً منه على أن يخص الجانب المرهوب من شأن الخطوب أو الأحداث، التي يعجز عن الخوض فيها سواه، وتجاوزاً عما يكون من شئون الليل بعامة مما يعتاده الناس، وما لا ينتفى من ضروب اللهو التي تقترب بليل اللاهين، الذين لا تشغلهم مخاطر الحياة، ولا يؤرقهم متقلب أحداثها.

أما الشرط الذي يسوقه في الشطر الأخير من البيت، فيأتي دعماً للنهج الفردي الجسور الذي نسبه إلى نفسه في البيت السابق، يقول -في حدة ودقة وتركيز- "إذا هو لم يركب من الأمر معظماً"، ولنا أن نرجع البصر، متأملين الدور الإيقاعي والدلالي للضمير البارز، العائد على الصعلوك في هذا التركيب، والذي قد تبدو الدلالة ناهضة بذاتها في حالة حذفه. إننا -حينئذ- سوف نتمثل الحركة الصادرة عن ذلك الصعلوك، ونستبين ما يرفدها من معطيات العالم النفسى الداخلى، والإرادة المتأججة فى أعماق، تقودها إلى اقتحام ما عظم من الأخطار والأحداث. ولا يخفى مدى توفيق الشاعر فى وقوعه على مادة الركوب فى الفعل المنفى هنا "لم يركب"، وما يستدعيه من إichات الإصرار على ترويض العصي، والاستعلاء على الصعاب، والاستخفاف بالمخاطر، وكذلك الشأن فى التحديد والتعميم فى الجار والمجرور، ثم تقديمهما ليتيح له ذلك، تأخير الموصوف بالعظمة، اختصاصاً من بين الأمر الذى يخوض فيه العامة من الناس.

واستجابة لمذخور الذاكرة والبيئة من معطيات اللحظة التاريخية، يبرز اللقاء الحربى العاصف، مثلاً يضرب فى هذا السياق. مر الذى يقود الشاعر إلى استدعاء هذا المشهد، ونسبته إلى الصعلوك، معولاً على العطف الرابط على نحو من التتابع المباشر فى قوله :

ولم يشهد الخيلُ المغيرَةَ بالضحي
عليهنّ فتیانُ كجنةٍ عبقرٍ
يثرنَ عجاجًا بالسَّنابِكِ أقْتَمًا
يهزّونَ بالأیدی وَشِيجًا مُقَوِّمًا

فيما يبدو ضربًا من العطف المفسر أو الشاعر لحالة من حالات ركوب المعظم من الأمر، يواصل الشاعر نفى مطلق كسب أثره (الصعلوك) لشيء من الحمد أو الغنى، إذا لم يشهد شهود المشارك المتميز في تلك الغارة، التي يشنها القوم في جلوة الضحي، نفياً للمخاتلة أو التسلل، وتباهياً بالقوة، وتنبيهاً لاحتشاد الآخر، وبذل ما في وسعه تحدياً واستخفافاً، ثم يتبع ذلك بجملة الحال التي عمد إلى الفعل المضارع في نسجها، قائلاً: "يثرن عجاجًا بالسنايك أقتما"، فأسهم المضارع في دفع مخيلة المتلقى إلى تصور الحدث، ورؤية غبار الاندفاع مثاراً، بفعل شدة ضربات سنايك الخيل، الأرض من تحتها، فتتكاثف دفعاته القاتمة... كما لو كان مشهد هذا الحدث يقع في التو واللحظة، وترصده عين السامع في انبهار ووجل.

ولا يفوت الشاعر استكمال ملامح المشهد ومقومات الصورة، من خلال تأمل هيئة الفرسان فوق تلك الجياد، وهم يهزون رماحهم عاليًا، إمعانًا في إظهار التأهب وفرط التحدى. وفي تقديم الجار والمجرور، حرص على توثيق الروابط الأسلوبية، المُشكّلة لبنية الصورة التي يُعد الخيل -رمز القوة المطلقة وشارتها- موضوعها المحورى، وكذلك إتاحة الفرصة لإيراد اللفظ المتخير، للدلالة على الفرسان -فتيان- جمعًا منكرًا مُنَوَّنًا، استثارة لإحياءات القوة والفتوة والكثرة، وإطلاقًا لطاقات الخيال في تمثيل تلك الصفات. ثم تتدفق -في سرعة وقوة- الصورة الجزئية، داخل بنية الصورة الكلية عبر التشبيه الذى لا يعتمد على درجة وضوح وجه الشبه في المشبه به، كما ينشد البلاغيون القدامى، بقدر ما يعتمد على إحياءات الصورة التخيلية وأسطورياتها في الموروث القديم والحديث ... صورة الجن، بل جن عبقر خاصة. ثم تأتى الجملة الواصفة، المتلبسة ببيان الحال، بأثر من تداخل المشبه والمشبه به في الشطر الأول، معتمدة -كذلك- على صيغة المضارع

المسند إلى الجمع ، وهيئة الاهتزاز المطرد ، المتوائم مع حركة انطلاق الخيل ، للرماح
المشرعة عالية في أيدي هؤلاء الفتيان المشبهين بالجنة. ثم يختم البيت برنين
التنوين في الموصوف (وشيجاً) والصفة (مقوما) ، تجسيداً للإيقاع الصوتي الذي
أوحى به حركة انطلاق الخيل ، وضرب الأرض بالسنايك ، وهز الأيدي للرماح
المشرعة ، فتكتمل لذلك المشهد مقومات تشكله وأثره الدلالي ، لترتد إلى الموضوع
الأصلي ... الصعلوك الذي لن يجد سبيلاً إلى تحقيق ما قل أو كثر من الحمد أو
الغنى إلا من هذا السبيل ، فلا غرو أن أراد الشاعر لنفسه أن يكون النموذج
المضروب ، لإعلاء هذه القيمة التي يريد لها أن تكون القيمة المنشودة للإنسان.

خطورة أخرى للتعميم :

إذا كان الشاعر قد أحسن التوصل في الانتقال من دائرة الذات الفردية ، إلى
دائرة الذات الإنسان (الصعلوك - المرء) فإنه يعمد إلى استخدام المفردة اللغوية ذاتها
(الصعلوك) ، في تقديم نموذجين بشريين متقابلين ، باعتبارهما إطارين للمنشود
والمرفوض من مسلك الإنسان أو نهجه في الحياة ... يقدمهما من خلال منظوره
الخاص ، ورؤيته الذاتية ، عامداً إلى التعميم ، لافتاً إليه منذ اللحظة الأولى ، من
خلال حذف أداة التعريف ، والتعويل على التنكير في الحالتين ، أما الحالة الأولى
التي يبادر بها ، فهي حالة النموذج المرفوض التي يكثف الحديث عنها في أربعة
أبيات ، في حين يمعن في تأمل الحالة الثانية وتفصيل القول فيها ، عبر ثمانية
أبيات ، يعمد إلى تأخيرها ، لتكون مسك ختام القصيدة ، وإطار بلورة الرؤية الذاتية.

يستهل الشاعر حديثه عن صاحب الحالة الأولى بقوله :

لَحَا لَهِ صُعْلُوكًا مِّنْأَاهُ وَهَمُّهُ مِّنَ الْعَيْشِ أَنْ يَلْقَى لَبُوسًا وَمَطْعَمًا

انطلاقاً من موقف الرفض والتفور ، يدعو الشاعر الله أن يقبح النموذج
الموصوف ويلعنه ... ذلك لسقوط همته ودناءة نفسه ؛ فكل مناه وغاية همته في

الحياة، ينحصران في الحصول على الملبس والمطعم. ولا يخفى أن المبادرة بفعل الدعاء وإسناد الفاعلية إلى الله، تكشف عن الموقف النفسى للشاعر، إزاء هذا النموذج. ثم إن عمده إلى صيغة المصدر مضافة إليه في قوله "مناه وهمه"، يشير إلى حرصه على نوع من الحصر والشمول لكل ما ينسب إليه من هذا وذاك؛ فلا شيء في أفق رؤيته يجاوز هذا الحد. كما أن اختياره لفظة "العيش"، يشير إلى حصر الأمر -من منظوره- في مجرد العيش، لا الحياة الحقة كما ينبغى أن يعيشها الإنسان، فضلاً عن حتمية القيم السامية التى تُرجى دعامة لهذه الحياة. أما التعبير "أن يلقي" -بهذه المادة اللغوية- فيسقط اعتبار الكيفية الخاصة بالحصول على ما ينشد من متواضع الملبس والمطعم، اللذين حرص كذلك على ذكرهما نكرتين ... فأى لبوس وإن هان، وكل مطعم وإن ساء أو قل، مقبول يحقق غاية المنى ومنتهى الهمة... وكلها أمور تتضافر على ضعة النفس وقبول الدنية.

ويواصل الشاعر رصد الجانب الداخلى النفسى من تكوين هذا النموذج، بقوله :

يَرَى الْخَمَصَ تَعْذِيبًا، وَإِنْ يَلْقَى شَبْعَةً يَبْتَ قَلْبُهُ مِنْ قِلَّةِ الْهَمِّ مُبْهِمًا^(٣٦)

يمعن الشاعر فى استكشاف مدى أصالة قعود الهمة، فى تكوين النموذج الموصوف، فيسند إليه الرؤية الراهنة حالاً ومستقبلاً، ثم يُعْمِل هذه الرؤية فى مثال واضح الدلالة على ضيق الأفق وتدنى المنزلة، حين يعمد إلى وصف هذا النموذج بأنه يرى "الخمص" الذى يعنى الجوع العارض -وتتسع دلالتة الإيحائية لكل هين مما يعرض من شئون الحياة- "تعذيباً" هكذا بصيغة المصدر من المزيد المتشدد، تأكيداً لعمق الإحساس بالأثر النفسى، وانتفاء القدرة على المواجهة، أو إظهار شيء من الجلد والصبر، وعبر نوع من السخرية اللاذعة، يسوق الشاعر حال صاحبنا بمجرد أن يلقي "شبعة". لقد عدل الشاعر عن إمكانات تعبيرية عديدة واردة فى هذا السياق، إلى القول المتخير "وإن يَلْقَى" إشارة إلى ندرة الفعل، إعمالاً لأداة الشرط التى

تشير إلى التشكك فى وقوع الحدث. وتكرار المادة ذاتها التى استخدمها فى الفعل الوارد فى البيت السابق "يلق" إشارة إلى التخييط العشوائى ، وكأن صاحبنا يتسول حاجته. أما المفعول ، فيأتى بصيغة الإفراد والتذكير مما ينفى الجوع أيًا ما كانت ماهيته وقيمتة "شبعة" ... مجرد ملء الجوف. وأما النتيجة فمذهلة ، يسوقها على امتداد الشطر الثانى فى إيقاع مفعم بالسخرية المرة ، ذلك أنها تتمثل فى سعادة غامرة ، تستقر فى القلب الذى بات خاليًا من الهم ! وكأنما هم الحياة فى منظور صاحبنا ، ينحصر فيما يمتلئ به الجوف من الطعام ، وإن ساء أو لم يجاوز المرة الواحدة.

وإذا كان الشاعر قد استطاع -عبر هذين البيتين- أن يكشف ملامح العالم النفسى ، والرؤية الداخلية لهذا النموذج ، فإنه يخص الملامح الخارجية ببيتين آخرين ، تكتمل بهما مقومات رفضه والنفور الموضوعى منه ، حيث يقول :

يَنَامُ الضُّحَى ، حَتَّى إِذَا يَوْمُهُ اسْتَوَى تَنَبَّهَ مَثْلُوجَ الْفُؤَادِ مُورِّمًا^(٣٧)
مُقِيمًا مَعَ الْمُثْرَيْنَ لَيْسَ بِبَارِحٍ إِذَا كَانَ جَدَوَى مِنْ طَعَامٍ وَمَجْثِمًا^(٣٨)

إن نوم الضحى تعبير إيحائى عن انتفاء الانشغال بخوض غمار الحياة ومهامها ، أو هو تلميح إلى شأن النساء أو المترفات منهن خاصة. فإذا أُطْلِقَ فى حق الرجال ، كان تعريضًا وسخرية من ضعة شأنهم وسقوط همتهم ... وهكذا شأن النموذج المقدم الذى يظل هكذا "ينام الضحى". وفى اختيار صيغة المضارع ، تجسيد للحدث ، وتأكيد على اطراد العادة. "حتى إذا يومه استوى تنبه" ، وفى الحرف الْمُتَخِيرَ ، إشارة إلى طول الأمد ، وامتداد غاية الزمان ، واليوم يضاف إليه ، فالיום فى عرف الناس ومألوف حركتهم ، المسعى والضرب فى الآفاق ، وليس كذلك يومه الذى حرص الشاعر على تقديمه على عامله ، الذى انتقى مادته من الاستواء الذى يعنى تمام الانتهاء أو وشكه ، وبعد طول الأمد واستواء النهار ، يتمثل الجواب أو تبرز النتيجة ، فإذا هى تنحصر فى مجرد التنبه بكيفية غريبة ظاهراً وباطناً ، فالموصوف

إذ ذاك - حال تنبهه - "مثلوج الفؤاد" جامد بارد لا حس ولا حركة يمكن أن تكشف عن حيوية حقة أو حياة ملموسة، ثم إنه "مورم" ! ولنا أن نتصور هيئة من قضى يومه نائمًا حتى إذا تنبه بدت معالم الانتفاخ والتورم بادية على ملامحه؛ الأمر الذى يجسد مدى الإحساس ببشاعة الهيئة المثيرة لحدة النفور.

وشأن العاطلين من ساقطى المروءة، الذين نراهم فى كل زمان ومكان، يدورون فى فلك الأغنياء، يرون أنفسهم مقربين، فى حين لا يراهم أبناء تلك الطبقة إلا نوعًا من الطفيليات الوضيعة ... يبدو صاحبنا حيث لا يبارح المثرين... مقيم دومًا وأبدًا ما نال فضل طعام ومرقد. ولقد عمد الشاعر إلى سوق الدلالة إثباتًا، حين قال : "مقيمًا مع المثرين"، ثم عاد ليؤكد لها من باب النفى فى قوله : "ليس ببارح"، ثم علق ذلك على عموم وجود "جدوى من طعام ومجثم". ومن الواضح أن حرص الشاعر على الأفراد والتفكير فى الألفاظ المتخيرة، كان سبيله إلى رسم ملامح الوضع المزرى، الذى يمارس صاحبنا حياته من خلاله. ولنا أن تتمثل إichات لفظة "مجثم" التى جعلها الشاعر ختام البيت، واصفًا بها مكان نوم الموصوف. ومن المعروف شيوع استخدام تلك المادة، وصفًا لمربط الحيوان خاصة، وكأنما الشاعر أراد أن ينهى وصفه لهذا النموذج، بما يخرج من إطار الانتماء لجنس الإنسان، مجاوزًا بذلك حالة الضيق أو الرفض والنفور التى تراءت لنا فى البدء.

أما النموذج الآخر الذى يعلى الشاعر مكانته، ويفرى بالتأسى به لما يحظى به من مقومات التقدير والإعجاب، فيجعل صورته ختام القصيدة، كى يمنح المتلقى فرصة استصحاب هذه الصورة التى ينشد لها فى الذهن بقاءً وفى المسلك اقترانًا، ويستهلها كذلك بالدعاء، ولكن شتان بين الدعاء هنا وهناك... يقول :

وَلِلّٰهِ صُعْلُوكٌ يُسَآوِرُ هَمَّهٗ	وَيَمْضِى عَلَى الْأَحْدَاثِ وَالذَّهْرِ مُقْدِمًا
فَتَى طَلِبَاتٍ لَا يَرَى الْخَمَصَ تَرْحَةً	وَلَا شَبْعَةً إِنْ نَالَهَا عَدٌّ مَغْنَمًا

إن التعبير الذى يستهل به الشاعر حديثه عن هذا النموذج، يشف عن فرط الإعجاب الذى يدفع المخلص فى الحب والتقدير إلى إعلاء الصوت، على نحو قد يبدو غير إرادى بالحفظ والرعاية ومزيد التوفيق. إن هذا الإنسان يستنفر همته، حتى ليوشك أن يتفوق على نفسه، على حد تعبيرنا هذه الأيام، فما يكاد يحقق إنجازاً بعينه، حتى يطمح إلى إنجاز أصعب. ودومًا يدفعه النجاح الحادث، إلى نجاح جديد منشود؛ وهكذا يَطْرُدُ تقدمه، باطراد حركة الزمن وتتابع الأحداث. ولنتأمل مادة الفعل "يساور" وصيغته، ففى المادة تداعيات السَّوْرَة وتأجج الحمية، وفى الصيغة تحدى النظر ومطاولته، فإذا وافانا الممول، فوجئنا بأنه جزء من الفاعل مردود إليه، فإذا انتقلنا إلى الشطر الآخر، لاحظنا تصدر الفعل المردود إلى الفاعل ذاته من مادة المعنى، بصيغة المضارع الدال على الدوام والتجدد، مقترنة بالحال من مادة التقدم، التى جعلت ختامًا للبيت، حتى تتاح الفرصة للتصرف الأسلوبى اللافت بتقديم المتعلق ومعطوفه اللذين يشملان الأحداث على تعددها وتتابعها وحِدَّتِها، والدهر الذى يشيع استخدامه، مقرونًا بما لا يُسْتَحَب من الأحداث، فإذا هما ما دون همة النموذج الموصوف، وإذا هو يستعلى عليها و"يمضى مقداً".

وبمادة الفتوة، مضافة إلى العزيز الصعب مما يُطْمَح إليه بوصف النموذج، على نحو يوشك الوصف معه أن يكون علمًا خاصًا، لا ينصرف حين ينطق به، إلا إلى هذا الفتى، ثم يوافقنا الإخبار الذى يستدعى صورة النموذج المرفوض، اعتمادًا على تكرار بعض الألفاظ المستخدمة هنا، مع اختلاف السياق والبناء والدلالة على نحو يؤسس للمفارقة، ويدعم التقليل بين النموذجين، ويجعل كلاً منهما، نقيضًا للآخر، ذلك أن النموذج الأخير "لا يرى الخمص ترحة"، وبنفس القدر من اتساع مجال الدلالة المستفادة هناك، تتسع الدلالة هنا، فليس فى كل ما يعرض من اختبارات الحياة وتقلبات أحداثها، ما يستوجب الفزع أو استثير الروع، وكذلك

ليس فى نيل مؤمل ترتوى به النفس، أو يمتلئ به الجوف، يعد مغنماً. ومن الواضح أن تكرار بعض الألفاظ هنا، من شأنها استحضار الصورة السابقة، فى مقابل الصورة الحالية، على نحو يتأجج فيه الإحساس الرافض أو الرؤية النافرة من النموذج السابق. وفى اللحظة ذاتها، يتألق الإعجاب بالنموذج الناقض. وبمقدار ما يدفعنا هذا الإحساس إلى السخرية من الأول، فإنه يقودنا إلى إعلاء الأخير وتقديره.

واعتماداً على الإخبار التقريرى والنغمة الهادئة والإيقاع الرصين، الذى يكتسب رسوخاً خاصاً من تتابع صيغة الماضى، يواصل الشاعر استمداد الأحداث والدهر، المواقف الذخيرة لهذا النموذج؛ فيقول :

إِذَا مَا رَأَى يَوْمًا مَّكَارِمَ أَعْرَضَتْ تَيَمَّمْ كُبْرَاهُنَّ ثُمَّتْ صَمَمًا

كأنما الرأى هنا فى حالة ترقب، يقظ لما يعن فى الأفق من ضروب المكارم التى يحرص عليها ذوو الهمم الكبيرة. والحق أن هذا الإحساس ليس وليد وحدة بعينها من وحدات التعبير المقدم، وإنما هو وليد العلاقات المتضافرة، التى وثقت ما بين هذه الوحدات، فشكلت بنيتها الكلية، فأداة الشرط توحى بتكرار الهيئة، واطراد التوقع، وتشكل العادة، والحرف المقترن بها "ما"، يجسد الإحساس بتمام التأهب المعين على فورية الاستجابة. وأما الظرف، فينفى التحديد، ويفتح الباب لتحول الحدث إلى عادة متكررة. وأما مادة الكرم وصيغة الجمع، فتحدد أفق الاهتمام الذى تبدو دائرته واسعة، ولكنها محكومة -فى الوقت ذاته- بإطار بعينه، هو إطار المفاخر التى تمتاح دوافعها من أنفس تواقعة إلى الرفعة والتسامى. وأما الفعل المسند إلى تلك المكارم، فهو مجرد الظهور العارض، وكأنما أراد الشاعر الإيحاء بأن الرأى الموصوف بالترقب والتحفز، إنما يعدها فرصة تُقْتَنَصُ، وليس ثمة وقت للمراجعة أو التردد، فإذا لم تُدْرَكْ لحظة عروضها، ويتحقق الفوز بها فى حينه، فانت المكرمة الكثيرين، ولم ينلها إلا من شفت حساسيته، وتميزت يقظته، وشحذ وعيه.

وفى حركة خاطفة تدعمها إرادة حاسمة، تأتي الاستجابة المتميزة وتحقق النتيجة المنشودة، يسوقها الشاعر بقوله : "تيمم كبراهن"، وفى التيمم حدة التوجه وفاعلية المتابعة الراصدة، وفى المعمول معرفة بما يليق بالغاية، ويناسب المهمة، ويجلى مدى الحرص على التفرد. وتتتابع الحركة سريعاً، من خلال العطف والفعل وتوظيف المحذوف فى ختام البيت، حيث نرى الإرادة الكامنة وراء حالة الترقب، ومشاعر التحفز تنطلق صوب تحقيق الهدف بلا نكوص أو تردد. فإذا عاودنا النظر فى البناء الكلى لنسيج البيت، تراءى لنا دور الفعل الماضى مجسداً لحيوية الحركة، مشكلاً -مع معموله- فى ظل العلاقات التى يحققها موقعه من ذلك النسيج، إيقاعاً بالغ الإيحاء بوثاقة العلاقة بين حيوية الفعل الظاهري، وتوهج المشاعر الداخلية، ومقومات الطبيعة النفسية، الدافعة صوب تميز المواقف وتفرد المسلك.

أما المتابع لهذا النموذج، فلا يرى منه إلا ما يدعم التفرد، وذلك التميز، إنه دوماً فى عدة الفارس الجسور، الذى يقتحم ما لا يجترئ سواه على مواجهته. يقول الشاعر :

تَرَى رُمْحَهُ وَنَبْلَهُ وَمِجَنَّهُ وَذَا شُطْبِ عَضْبِ الضَّرِيْبَةِ مِخْذَمًا
وَأَخْنَاءَ سَرْجِ قَاتِرٍ، وَلِجَامَهُ، عَتَادَ فَتَى هَيْجَا، وَطِرْفًا مُسَوَّمًا

يكفى التأمل فى البنية الأسلوبية للبيتين، أن ينحى الفعل الوحيد الذى يتصدرها فى جانب، ثم يردد النظر والخاطر واللسان فى سلسلة المعطوفات، التى جعلها الشاعر جميعاً معمولاً لفعل الرؤية، المخاطب به كل راء هنا، حتى تتجسد له الهيئة وقرائنها ودلالاتها، وفاعلية الإيقاع المصاحب لها، وأثره النفسى فى استثارة مقومات الإعجاب والتقدير، التى يستحقها المرئى من قِبَل كل راء. إنه "عتاد فتى هيجا"، وإنها فتوة الفتى فى محك الاختبار؛ ولذلك تدافعت مقومات العدة المتميزة، إرهاساً بنتيجة متميزة، وإنجاز متفرد.

لقد عمد الشاعر - في الأبيات الثلاثة السابقة - إلى رصد مقومات العالم النفسى الداخلى لهذا النموذج، وساقها فى إيقاع هادئ وأسلوب رصين، يتيح تأمل هذا العالم، وإدراك خصوصيته، وتمثل ما يمكن أن تتجلى خلاله فاعليته، ثم أتبع ذلك بالملامح الخارجية، التى تقدم صورة الفارس وعدته؛ ومن ثم لم يتبق إلا المثال التطبيقى أو الموقف الفعلى، الذى يعد محك اختبار هذه تلك، وهذا ما استكمله الشاعر فى البيتين التاليين، وفيهما يقول :

وَيَغْشَى، إِذَا مَا كَانَ يَوْمٌ كَرِيهَةً صُدُورَ الْعَوَالِي، فَهُوَ مُخْتَضِبٌ دَمًا
إِذَا الْحَرْبُ أَبَدَتْ نَاجِذِيهَا وَشَمَرَتْ وَوَلَّى هَذَا الْقَوْمِ أَقْبَلُ مُعْلِمًا

فى غير هيبة، يقتحم غمار الحرب الشديدة، يوم يستعر أوارها، فيواجه كل ما يصوب نحوه من الرماح، فلا نراه إلا مخضبًا بالدماء. ومن اللافت فى البيتين، أنهما يعتمدان - كلاهما - على أسلوب الشرط، الذى ينضج بالتصرف المقصود، تقديمًا وتأخيرًا، على نحو يخصب فاعلية العلاقات القائمة بين وحدات التشكيل اللغوى على امتدادهما. ففي البيت الأول منهما، يمنح الشاعر صدارته للفعل المضارع المسند إلى الفارس، ليجابهنا بالنتيجة المجسدة للهيئة الخاصة، حال تجلّى فاعلية التشكيل النفسى، وتميز العتاد الذى يؤكد كون الفتى منسوبًا -نسبة إضافة وخصوصية تملك- إلى الهيجاء. أما الموقف أو المشهد الذى يجرى فيه الفعل على هذا النحو، فيعمد الشاعر إلى تأخيره عبر جملة الشرط التالية، التى حرص أن يأتى فعلها فعل الكون التام ليوم الحرب، التى استغنى فى ذكرها بالوصف عن الموصوف؛ فأضاف اليوم إلى "كريهة". وبعد تقديم طرفى الشرط -على هذا النحو، الذى يمكن أن يستقل دلاليًا عند هذا الحد- راح يستكمل ملامح الصورة، فيخص -من بين ما يواجه الفارس من جراء غشيانه يوم الكريهة- صدور العوالى، تأكيدًا للتحدى وتميز الشجاعة، ويشف عن ظاهر الأثر الذى يتجاوزه المحارب ولا يراه عائقًا، بل لا يكاد يلتفت إليه، حين يرتب على مواصلة الفعل أنه "مختضب دمًا".

ولا يخفى أن الجذر اللغوي المستخدم "خضب"، مما يشيه استخدامه فى شأن العرس، على سبيل التزين، والتجمل وإظهار البهجة، الأمر الذى يستدعى إichاءات الرضا عن الذات والإنجاز، حيث تبلغ هذه الذات غايتها من التحقق المثالى فى الدائرة التى تنتسب إليها ... دائرة الحرب والفروسية.

أما بنية الشرط فى البيت الثانى، فتأخذ كل من جملة الشرط وجملة الجواب، موضعهما الطبيعى منها، وإن كان هذا لا ينفى وجود طرف من التصرف الأسلوبى الطفيف، الذى يسهم فى إذكاء فاعلية العلاقات اللغوية، الخاصة بهذه البنية، ماثلاً فى تقديم لفظة "الحرب" على عاملها، استثارة للمرهب من شأنها، وتأسيساً لتتابع الصور الاستعارية التالية. ولكن المثير للاهتمام، مما يمنح الأسلوب هنا جمالياته الخاصة -فضلاً عن استيعاب معنى التكرار، وهو المراد الذى يمنحه أسلوب الشرط عامة- يتمثل فى الحضور الغالب للفعل الماضى فى البيت، حيث تضمن أربعة أفعال، تستأثر جملة الشرط وموضوعها "الحرب" بثلاثة منها، فى حين تختص جملة الجواب بواحد فقط، يسند إلى النموذج الموصوف. وهذا مناط التأمل فى البنية الجمالية للنص، فالحرب تشكل الطرف الأول، فى حين يشكل الفارس الطرف الآخر. وحين تبلغ الحرب ذروتها، وتستأهل الوصف الذى يستغرق معظم ألفاظ البيت، وتتعدد الصور الفنية الإيحائية، التى تتضافر على معنى اشتداد أوارها... يأتى الجواب هادئاً جليلاً، يناسب جلال النموذج المقدم من منظور الشاعر الواصف ... تبدأ الحرب، وتشتد، حتى إذا "أبدت ناجذيتها" وفى الصورة الاستعارية، تجسيد الهيئة المرهوبة، وكأن مواجهها يواجه وحشاً ضارياً، تاهب للفتك به، ويؤخر الجواب كى يعطف الشاعر مثلاً آخر، ناسجاً خيوط صورة جديدة، حين يقول : "وشمرت" إichاء فنياً شفيفاً عن حال من الجد، لا يصبر عليها إلا ذوو البأس من المقاتلين، ثم يوالى تشكيل البنية الفنية بتقديم صورة ثالثة، حين يقول : "وولى هدان القوم" ... ولنا أن نتصور كيف يكون تولى المحارب، وما

يقترن بفعل التولى من فزع نفسى، ورعب يدفعه إلى الفرار الذى يلصق به خزيًا، لا يزول على مر الزمان؛ وعندئذ توافينا النتيجة، التى يبدو فيها الفارس أمة واحدة، ويكتفى الشاعر فى صوغها بقوله: "أقبل معلما"، وفى الإقبال بشاشة الإقدام، وأنس النفس بما يمنحها تحققها كاملاً. وفى بيان الحال، ما يؤكد معرفة القدر، والوعى بالمواقف، والإمعان فى التحدى، وثوقاً من النتيجة. وبهذا تتألق الصورة، ويسمق المثال المستوجب للإعجاب والتقدير.

وعندئذ يوافينا لحن الختام، عبر الرؤية الموضوعية الهادئة، التى تكشف عن سمو الإنجاز فى كل الأحوال ... يقول الشاعر :

فَذَلِكَ إِنْ يَهْلِكَ فَحُسْنُ ثَنَاءُهِ وَإِنْ عَاشَ لَمْ يَقْعُدْ ضَعِيفًا مُذَمَّمًا^(٤٦)

تأتى الفاء ميسرة استخلاص النتيجة الكلية، استمداداً من مقدماتها الطبيعية السالفة، ثم يعول على أسباب الشرط المكرر، الذى تتحد فيه الأداة، فتؤسس لصورة من صور التوازن الإيقاعى، ويبادر الشاعر بإيراد ما يبدو مظنة الخوف، أو يتوجس من وقوعه، ليفاجئنا بعظم النتيجة فى ضوء الرؤية الخاصة "إن يهلك فحسن ثناؤه"، مطلق الحسن لمتد الثناء. وأما البديل الآخر، فتتحد فيه الرؤية العامة "وإن عاش لم يقعد ضعيفاً مذمماً" شأن من ولى عندما أبدت الحرب ناجذيتها، وشمرت عن جدها. ولعل الحس الفنى الرهيف، هو ما قاد الشاعر إلى العدول عن المتوقع فى ظل توازن الشطرين، فعمد إلى نفي الفعل فى الشطر الثانى، فى مقابل إثبات الوصف فى الشطر الأول؛ فحقق فى الأخير، ما لم يَفُتْهُ فى الأول.

وهكذا أحسن الشاعر، التوسل إلى طرح الرؤية الذاتية، استناداً إلى التقاليد الموروثة، التى لا ينتفى معها السبيل إلى تحقيق جانب من مقومات التفرد والخصوصية، ثم اتخذ من معطيات الرؤية الذاتية الناضجة سبيلاً إلى تقديم الحكمة التى تثمرها الخبرة الواعية بالحياة، إذا ما صادفت نفساً سوية، وهمة عالية،

وروحاً متوثبة إلى استشراف كل ما هو سام من معطيات الحياة، وتوجهات الفرد،
وعلاقات الجماعة.

وفى ضوء هذا، قدم نموذجين متقابلين للإنسان، فكان طبيعياً أن يأتى
أحدهما مرفوضاً، يدعو تكوينه النفسى، وقعود همته، ووضاعة مسلكه، إلى النفور
والضيق، وأن يأتى الآخر نموذجاً مثالياً لما يرجوه المرء للنفس - وللإنسان مطلقاً -
من علو الهمة، ونبل الغاية، وتميز المسلك. وبهذا تسهم حكمة الشاعر القديم
ورؤيته الإيجابية، فى دعم مسيرة الإنسان رؤية وسلوكاً، مع اطراد الزمان،
واختلاف المكان.

الهوامش

- (١) الأطلال : بقايا الديار بعد خلوها من ساكنيها. النوى : الحفير حول الخيمة والحاجز الترابى المقام أمام الخيمة ، لحمايتها من السيل والهوام. الرق : صحيفة من الجلد أعدت للكتابة عليها. منمنم : مزخرف دقيق النقش.
- (٢) أذاعت به : أذهبت طمست معالمه ، أو أقامت على هذا الفعل. الأرواح : الرياح. مجرم : كامل تام.
- (٣) دوارج : جمع دارج ودارجة أى تصعد حركتها فيه. المعلم : الأثر الثابت الراسخ ، الذى يهتدى به السارى ، ويتبين طريقه وجهته.
- (٤) البلى : ذهاب الملامح بفعل تتابع الزمن وتسلب الطبيعة. التوهم : الظن والتردد.
- (٥) ديار التى ... : أى ديار المحبوبة والرفيقة. أقوت : خلصت وخلت.
- (٦) الكشف : الخصر، السابرى : الحرير الشفيف الجيد. أهضم : ضامر نحيل.
- (٧) فاثور اللجين : خوان الفضة. الشذر : صغار حبات اللؤلؤ أو الذهب أو الخرز.
- (٨) كجمر الغضا : أى مثل توقد جمر الغضا. والغضا شجر صلب من أجود الوقود. أرواح الصبا : الرياح التى تهب خفيفة من جهة الشرق.
- (٩) خصاص البيت : نافذته الضيقة.
- (١٠) ترنم ترنما : ردد الصوت الجميل الموقع فى خفوت ورقة.
- (١١) بانن : نأت ورحلت. لطيات : لمذاهب وغايات.
- (١٢) هجعة : فترة قصيرة من النوم، ملوم : مستثير للوم مراراً وتكراراً.
- (١٣) غور النجم : غاب، فى الحمد : أى فى العمل النبيل الذى يجلب حق الشاكرين المقدرين.

- (١٤) تبينا وتصرما : توقعان الفراق والقطعية بينى وبينهما.
- (١٥) صروف الدهر : نوائبه وابتلاءاته. محكما: سبيل بلوغ الحكمة ونضج التجربة.
- (١٦) متندما : شاعر بالندم أو متكلف إظهاره.
- (١٧) التلاد : جمع تلید وهو الأثير العزيز من المال، الذى يحرص على عدم التفريط فيه.
- (١٨) لا تَشْقَيْن : أى تكد وتجهد فى جمعه والضمن به ، فتجعل حياتك شقاء بهذا العنت.
- (١٩) يقسمه غنمًا: يتولى وريثك توزيع مالك بين آخرين يغنمونّه. يشري كرامة: ينال هو المنزلة والكرامة بما شقيت أنت فى جمعه من المال.
- (٢٠) يحمدنك : يذكرك حامدًا ما ورثته له.
- (٢١) تحلم: عاود الحلم وتكلفه مرة بعد مرة. الأدنون : جمع الأدنى وهو القريب.
- (٢٢) رقى فلاناً ورقى ضغنه أو رقاؤه: تجاوز عنه ، واستل حقه بالحلم والوقار. الأنا : الأناة.
- (٢٣) ابتعثتنى فى هواى : أثار همتى ودفعنى إلى ما أرجو. لجاجة: إصرار وعناد.
- (٢٤) ناويت : ناوت ونازلت وعاديت، ما نزا إليك: ما اجتراً به عليك، والنزو مطلق الوثب والاستطالة والغلو. ويشيع فى السفاد.
- (٢٥) الطَّبَع : النقص والعيب. حقيق : جدير به.
- (٢٦) اقتدح من زناده : تعبير إيحائى، يقصد به الأخذ عنه والتأسى بمسلكه.
- (٢٧) العوراء : الكلمة القبيحة أو محاولة التنقص. الأود : العوج.

- (٢٨) عوراء الكريم : زلته.
- (٢٩) أخذل : أنكب عن نصرته. مفحم : مقهور بسبب سوء موقفه.
- (٣٠) مصرم : قليل المال ، مقاطع ذويه.
- (٣١) البهيم : الأسود الملبس. تسربلت هوله : خضت غماره. النكس : الجبان.
- (٣٢) الصعلوك : الفتى أو المرء. يركب من الأمر : يواجه.
- (٣٣) يشهد : يشارك محاربًا. العجاج : غبار الحرب.
- (٣٤) الوشيح : الرماح. واحدتها وشيجة.
- (٣٥) لحا الله صعلوكًا ... قبحه ولعنه.
- (٣٦) الخمص : الجوع. مبهما : خاليا سليما.
- (٣٧) مثلوج الفؤاد : ساقط النس لا يأبه بشيء. مُورَّم : منتفخ لكثرة النوم وخلو
الخاطر.
- (٣٨) المجثم : المرقد، أو مرقد الحيوان خاصة.
- (٣٩) يساور: يطمح ويوائب. همه : عزمه وهمته.
- (٤٠) فتى طلبات : منسوب إلى المعالي والمطامح.
- (٤١) أعرضت : ظهرت فرصة نيلها وبلوغها.
- (٤٢) المجن: الدرع. ذو شطب: وصف للسيف. غضب: قاطع. الضريب: موطن
الضرب. مخذم : باتر.
- (٤٣) أحناء السرج : قربوسه وآخوته. قاتر: ترك أثره على ظهر جواده. الطرف:
كريم الطرفين ... الأب والأم. والمقصود: جواد أصيل. مُسَوَّم : مُعَلَّم معروف.

(٤٤) يغشى : يقتحم غير هياب. العوالى : الرماح. أبدت ناجذيتها: كناية عن شدتها.

(٤٥) الهدان : الضعيف الجبان. معلما: دالاً على مكانه تحدياً وشجاعة.

(٤٦) فذلك : إشارة إلى الصعلوك الذى بدأ وصفه بقوله : والله صعلوك ...

(٤٧) الأغانى : ط. الشعب، ج ١٩، ص ١٦٩٣؟

(٤٨) السابق، ص ٩٦٩٥.

الصراع بين الذات والآخر فى بائية المتنبي

أ. د شفيع السيد

(أ)

يقول المتنبي^(١) :

- ١- أَغَالِبُ فِيكَ الشَّوْقَ وَالشَّوْقُ أَغْلَبُ
وَأَعْجَبُ مِنْ ذَا الْهَجْرِ وَالْوَصْلِ أَعْجَبُ
- ٢- أَمَّا تَغْلَطُ الْأَيَّامُ فِيَّ بِأَنْ أَرَى
بَغِيضًا تُنَائِي أَوْ حَبِيبًا تُقَرِّبُ
- ٣- وَلِلَّهِ سِيرِي مَا أَقَلُّ تَنْيَّةً
عَشِيَّةً شَرْقَى الْحَدَالَى وَغُرْبُ^(١)
- ٤- عَشِيَّةً أَحْفَى النَّاسِ بِي مَنْ جَفَوْتُهُ
وَأَهْدَى الطَّرِيقَيْنِ الَّتِي أَتَجَنَّبُ
- ٥- وَكَمْ لِظَلَامِ اللَّيْلِ عِنْدَكَ مِنْ يَدٍ
تُخَبِّرُ أَنَّ الْمَانَوِيَّةَ تَكْذِبُ^(٢)
- ٦- وَقَاكَ رَدَى الْأَعْدَاءِ تَسْرِي إِلَيْهِمْ
وَزَارَكَ فِيهِ ذُو الدَّلَالِ الْمُحْجَّبُ
- ٧- وَيَوْمَ كَلَّيْلِ الْعَاشِقِينَ كَمِئْتُهُ
أُرَاقِبُ فِيهِ الشَّمْسَ أَيَّانَ تَغْرُبُ
- ٨- وَعَيْنِي إِلَى أُذُنِي أَغَرَّ كَأَنَّهُ
مِنَ اللَّيْلِ بَاقٍ بَيْنَ عَيْنَيْهِ كَوُكْبُ

^(١) القصيدة في الجزء الأول من شرح ديوان المتنبي لعبد الرحمن البرقوقي، ص ٣٠٠.

- ٩- له فَضْلَةٌ عَنْ جِسْمِهِ فِي إِهَابِهِ
تَجِيءُ عَلَى صَدْرِ رَحِيبٍ وَتَذْهَبُ^(٣)
- ١٠- شَقَّقْتُ بِهِ الظَّلْمَاءَ أُذُنِي عِنَانَهُ
فَيَطْفِئُ وَأَرْخِيهِ مِرَارًا فَيَلْعَبُ
- ١١- وَأَصْرَعُ أَيُّ الْوَحْشِ قَفِيَّتُهُ بِهِ
وَأَنْزِلُ عَنْهُ مِثْلَهُ حِينَ أَرْكَبُ
- ١٢- وَمَا الْخَيْلُ إِلَّا كَالصَّدِيقِ قَلِيلَةٌ
وَإِنْ كَثُرَتْ فِي عَيْنٍ مَنِ لَا يُجَرِّبُ
- ١٣- إِذَا لَمْ تُشَاهِدْ غَيْرَ حُسْنِ شَيَاتِيهَا
وَأَعْضَائِهَا فَالْحُسْنُ عَنْكَ مُغَيَّبُ
- ١٤- لَحَا اللَّهُ ذِي الدُّنْيَا مُنَاخًا لِرَاكِبٍ
فَكُلُّ بَعِيدٍ الِهِمِّ فِيهَا مُعَذِّبُ^(٤)
- ١٥- أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَقُولُ قَصِيدَةً
فَلَا أَشْتَكِي فِيهَا وَلَا أَتَعْتَبُ
- ١٦- وَبَى مَا يَذُودُ الشُّعْرَ عَنِّي أَقْلُهُ
وَلَكِنَّ قَلْبِي يَا ابْنَةَ الْقَوْمِ قُلْبُ
- ١٧- وَأَخْلَاقُ كَافُورٍ إِذَا شِئْتُ مَذْحُهُ
وَإِنْ لَمْ أَشَأْ تُمَلَى عَلَيَّ وَأَكْتُسَبُ

١٨- إِذَا تَرَكَ الْإِنْسَانُ أَهْلًا وَرَاءَهُ

وَيَمَّمْ كَافُورًا فَمَا يَتَفَرَّبُ

١٩- فَتَى يَمْلَأُ الْأَفْعَالُ رَأْيًا وَحِكْمَةً

وَنَابِرَةً أَحْيَانًا يَرْضَى وَيَغْضَبُ^(٥)

٢٠- إِذَا ضَرَبْتَ فِي الْحَرْبِ بِالسَّيْفِ كَفَّهُ

تَبَيَّنْتَ أَنَّ السَّيْفَ بِالْكَفِّ يَضْرِبُ

٢١- تَزِيدُ عَطَايَاهُ عَلَى اللَّبْثِ كَثْرَةً

وَتَلْبَثُ أَمْوَاهُ السَّحَابِ فَتَنْضَبُ

٢٢- أَبَا الْمِسْكِ هَلْ فِي الْكَاسِ فَضْلٌ أَنَالَهُ

فَإِنِّي أُغْنِي مُنْذُ حِينٍ وَتَشْرَبُ

٢٣- وَهَبْتَ عَلَى مِقْدَارٍ كَفَى زَمَانَنَا

وَنَفْسِي عَلَى مِقْدَارٍ كَفَيْكَ تَطْلُبُ

٢٤- إِذَا لَمْ تُنْطَبِ بِى ضِيْعَةً أَوْ وَلَايَةً

فَجُودُكَ يَكْسُونِي وَشُغْلُكَ يَسْلُبُ^(٦)

٢٥- يُضَاحِكُ فِي ذَا الْعِيدِ كُلِّ حَبِيبَةٍ

حِذَائِي وَأَبْكِي مَنْ أَحِبُّ وَأُنْدُبُ

٢٦- أَحِنُّ إِلَى أَهْلِي وَأَهْوَى لِقَاءَهُمْ

وَأَيْنَ مِنَ الْمُشْتَقِّ عِنَقَاءُ مُغْرِبٍ^(٧)

- ٢٧- فَإِنْ لَمْ يَكُنْ إِلَّا أَبُو الْمِسْكِ أَوْ هُـمُ
فَإِنَّكَ أَهْلَى فِي فُؤَادِي وَأَعْدَبُ
- ٢٨- وَكُلُّ أَمْرٍ يُؤَلَّى الْجَمِيلَ مُحَبَّبٌ
وَكُلُّ مَكَانٍ يُنْبِتُ الْعِزَّ طَيِّبٌ
- ٢٩- يُرِيدُ بِكَ الْحُسْبَانُ مَا اللَّهُ دَافِعُ
وَسُفْرُ الْعَوَالِي وَالْحَدِيدُ الْمُذَرَّبُ
- ٣٠- وَدُونَ الذِي يَبْغُونَ مَا لَوْ تَخَلَّصُوا
إِلَى الْمَوْتِ مِنْهُ عِشْتَ وَالطُّفْلُ أَشْيَبُ
- ٣١- إِذَا طَلَبُوا جَدْوَاكَ أُعْطُوا وَحُكِّمُوا
وَإِنْ طَلَبُوا الْفَضْلَ الذِي فِيكَ خِيبُوا
- ٣٢- وَلَوْ جَازَ أَنْ يَخُوءَا عُلَاكَ وَهَبْتَهَا
وَلَكِنْ مِنَ الْأَشْيَاءِ مَا لَيْسَ يُوهَبُ
- ٣٣- وَأَظْلَمُ أَهْلِ الظُّلَمِ مَنْ بَاتَ حَاسِدًا
لِمَنْ بَاتَ فِي نِعْمَائِهِ يَتَّقِلُّ
- ٣٤- وَأَنْتَ الذِي رَبَّيْتَ ذَا الْمُلْكِ مُرْضَعًا
وَلَيْسَ لَهُ أُمٌّ سِوَاكَ وَلَا أَبٌ
- ٣٥- وَكُنْتَ لَهُ لَيْثَ الْعَرِينِ لَشِبْلِهِ
وَمَا لَكَ إِلَّا الْهِنْدُؤَانِيُّ مَخْلَبُ
- ٣٦- لَقِيتَ الْقَنَاءَ عَنْهُ بِنَفْسٍ كَرِيمَةٍ
إِلَى الْمَوْتِ فِي الْهَيْجَا مِنَ الْعَارِ تَهْرُبُ

- ٣٧- وَقَدْ يَتْرُكُ النَّفْسَ الَّتِي لَا تَهَابُهُ
وَيَخْتَرِمُ النَّفْسَ الَّتِي تَتَهَيَّبُ
- ٣٨- وَمَا عَدِمَ اللَّاقُوكَ بِأَسَا وَشِدَّةً
وَلَكِنَّ مَنْ لَاقُوا أَشَدُّ وَأَنْجَبُ
- ٣٩- ثَنَاهُمْ وَبَرَقَ الْبَيْضُ فِي الْبَيْضِ صَاقٍ
عَلَيْهِمْ وَبَرَقَ الْبَيْضُ فِي الْبَيْضِ خَلْبُ
- ٤٠- سَلَلَتْ سَيْوُفًا عَلَّمَتْ كُلَّ خَاطِبٍ
عَلَى كُلِّ غُودٍ كَيْفَ يَدْعُو وَيَخْطُبُ
- ٤١- وَيُغْنِيكَ عَمَّا يَنْسِيبُ النَّاسُ أَنَّهُ
إِلَيْكَ تَنَاهَى الْمَكْرُمَاتُ وَتُنْسَبُ
- ٤٢- وَأَيُّ قَبِيلٍ يَسْتَحِقُّكَ قَدْرُهُ
مَعْدُ بْنُ عَدْنَانَ فِدَاكَ وَيَعْرُبُ
- ٤٣- وَمَا طَرَبِي لَمَّا رَأَيْتُكَ بِدَعَاةٍ
لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَكَ فَأَطْرَبُ
- ٤٤- وَتَعَذَّلْنِي فِيكَ الْقَوَافِي وَهَمَّتْنِي
كَأَنِّي بِمَذْحٍ قَبْلَ مَذْحِكَ مُذْنِبُ
- ٤٥- وَلَكِنَّهُ طَالَ الطَّرِيقُ وَلَمْ أَزَلْ
أُفْتَشُ عَنْ هَذَا الْكَلَامِ وَيُنْهَبُ
- ٤٦- فَشَرَّقَ حَتَّى لَيْسَ لِلشَّرْقِ مَشْرِقُ
وَعَرَبَ حَتَّى لَيْسَ لِلْغَرْبِ مَغْرِبُ
- ٤٧- إِذَا قُلْتَهُ لَمْ يَمْتَنِعْ مِنْ وُصُولِهِ
جِدَارُ مُعَلَّى أَوْ خِبَاءُ مُطَنَّبُ

(ب)

١- أُغَالِبُ فِيكَ الشَّوْقَ وَالشَّوْقُ أُغْلِبُ

وَأَعْجَبُ مِنْ ذَا الْهَجْرِ وَالْوَصْلُ أَعْجَبُ

بهذا المطلع المتوتر، استهل المتنبي قصيدته، فاستنفر إحساس المتلقى، وأيقظ انتباهه، وحفزه إلى الترقب والمتابعة. ومنشأ التوتر، استخدامه فعلاً مشتقاً من صيغة "المفاعلة"، هو الفعل (أغالب)، فهذا الفعل بمادته وصيغته، يدل على مجاذبة وصراع بين طرفين هما هنا : الشاعر والشوق، كلاهما يجاذب الآخر ويصارع. كذلك ينبثق الإحساس بالتوتر فى الشطر الثانى أيضاً، لكن بوسيلة أخرى، هى المقابلة الكائنة بين الهجر والوصل. ورد الفعل لذلك كله عند المتلقى، إثارة فضوله إلى معرفة المشوق، الذى يغالب الشاعر الشوق فيه، والحييب الذى يعجب من هجره ووصاله معاً، بل يكون وصاله أشد إثارة للعجب من هجره، إلا أن عبارة المتنبي فى الشطرين يلفها الإبهام؛ ومن ثم تفتح المجال لتفسيرات متعددة، مستمدة من النص الشعرى ذاته، ويتسع لها آفاقه.

لعل أسرع هذه التفسيرات وأقربها إلى الذهن، أن المقصود بالخطاب كافور، لأنه الذى يخاطبه الشاعر فيما بعد. وقد يقال إنه سيف الدولة، الذى لازمه أمداً طويلاً، ثم انصرف عنه إلى كافور. وقد يقال إن المعنى بالخطاب هو الشاعر نفسه على سبيل التجريد، أى أنه انتزع من ذاته شخصاً آخر يخاطبه، على غرار ما فعل الشعراء العرب الذين سبقوه. ومن المحتمل أن يكون الخطاب موجهاً إلى حبيبة الشاعر، أثر التعبير عنها بصيغة الذكر، على نحو ما صنع فى البيت السادس من القصيدة نفسها، إذ يقول : "وزارك فيه ذو الدلال المحجب". وأياً ما كان التفسير الذى نتجه إليه، فإن ذلك الإيهام فى الدلالة يمتد إلى الشطر الثانى أيضاً، فأن يستعظم الشاعر الهجر لمن يحب، أمر مفهوم، أما أن يكون فى الوقت نفسه، أكثر استعظماً وإنكاراً لوصاله، فذلك الذى يحتاج إلى تفسير وتعليل.

وفى جو الإحساس بالتوتر الذى يشيعه البيت السابق، يأتى البيت الثانى :

٢- أَمَا تَغْلَطُ الْأَيَّامُ فِيَّ بِأَنْ أَرَى

بَغِيضًا تُنَائِي أَوْ حَبِيبًا تُقَرِّبُ —

فيرفع من درجة هذا الإحساس بأسلوب المقابلة أيضًا، ويمس الشاعر فيه جذور أزمة عميقة فى نفسه، دالاً عليها بأسلوب استفهام، يَقْطُرُ أَلْمًا ومرارة.. إنها أزمة ثقة بينه وبين الأيام، فَذَيِّدْنَاهَا معه الذى لا تحيد عنه، ولا تخطئه ذات مرة، معاندة رغباته، وجريانها بعكس ما يشتهى، تدنيه ممن يبغضه، أو تبعده ممن يحبه.

أصبح لدى المتنبى إذن من الدوافع القوية ما يحمله على اتخاذ موقف ما، فإما أن يحتبس همومه فى صدره، قانعاً بأنات الاحتجاج والشكوى، وإما أن يحاول تغيير هذا الواقع على أى نحو، بعد أن نبا به المكان بهجر الحبيب، وابتعاد الصديق، وكان أن اختار مغادرة المكان والرحلة عنه، سبيلاً إلى هذا التغيير:

٣- وَلَهُ سِيرَى مَا أَقَلَّ تَنِيَّةٌ

عَشِيَّةَ شَرْقَى الْحَدَالَى وَغُرْبُ

ومنذ تلك اللحظة، تأخذ القصيدة طابع الرحلة، وهى رحلة مادية ونفسية معاً، فيها تتواصل المراحل، وتتماسك الحلقات، ويتراءى فى نسيجها الشعرى خيطان أساسيان: خيط نسجه الشاعر حول نفسه، بدءاً من مطلعها، وخيط آخر، سيبرز فيما بعد، نسجه حول شخصية أخرى، هى شخصية كافور، وكلا الخيطين مستقل بكيانه، وإن كانا يتلاقيان فى بعض المواضع، ويتوحد النبع الشعورى الذى يصدر عنه الشاعر فى تشكيله لكل منهما، وذلك هو الأهم.

وإذا تأملنا نسيج القصيدة برُمَّتِهَا، أدركنا اعتماد الشاعر اعتماداً كبيراً فى حوك خيوط هذا النسيج الفرعية، التى يتألف منها الخيطان الرئيسان، على تكنيك

المقابلة..وهى الأداة الفنية التى استخدمها فى البيتين الأولين، كما سبق أن بينا، لكننا نود أن نضيف أنها مقابلة أوسع فى دلالتها، من الظاهرة المعروفة فى كتب البلاغة العربية؛ فقد تأتى فى هذا الشكل التقليدى القائم على التضاد بين معنيين، وقد تبدو فى صورة اختيار حتمى لأحد أمرين، وفقاً لرؤية الشاعر، وإن لم يكونا كذلك فى الواقع. وهى فى كل الحالات تكسب المعنى الشعرى عمقاً، وتنفتح حوله شيئاً من التوتر. وسنحاول استكشاف هذه الأداة وعملها داخل القصيدة، وتطور استخدام الشاعر لها، مع تحليل عناصر الفن الشعرى الأخرى.

مع بداية الرحلة، يضع المتنبي أول لمسة من عمل هذه الأداة -إضافة إلى ما سبق فى البيتين طبعاً- فى مقابل الجفوة التى أبدأها لبعض الناس، كان احتفاء هؤلاء الناس به شديداً. وفى مقابل الإعراض عن الطريق المعروفة المطروقة، كان إقباله على طريق يجهل عواقب السير فيها. وفى هذه المقابلة، تشي الرحلة بعالم آخر للشاعر، عالم المغامرة والطموح، وارتداد المجهول. ومما له مغزاه فى هذا الشأن، اختياره الليل زماناً، والفرس أداة لإنجاز رحلته، فالليل رمز للمجهول، واختراق الفرس لظلامه، آية المخاطرة، والرغبة المحمومة فى التميز وتحقيق الطموح، فهو يسلك ما يتجنبه السواد الأعظم من الناس، ويتوجسون خيفة منه. أما السير فى راحة النهار، الذى لا يتميز فيه أحد على الناس، حيث الطرق مكشوفة، والعواقب مأمونة، فذلك ما يأباه، بل إن رغبته فى التَّميُّز لَتَحْمِلُهُ على السكون والاختفاء عن الأنظار، طوال النهار. وما أثقل ذلك على نفسه!!

والمتنبي هنا، يستخدم تكنيك المقابلة أيضاً، فيضع الليل فى مقابل النهار، يأنس بالأول، وينفر من الأخير. ولنتأمل تلك الجزئية فى وصفه لليل نفسه، فقد وصفه بأنه وقاء من الأعداء، ومزار للأحباب؛ يسرى هو فيه بين الأعداء محتمياً بظلامه من شرهم وعدوانهم، ويزوره فيه الحبيب -أو على حد تعبيره- "ذو الدلال المحجب"، آمناً من أعين الرقباء. ولنتأمل كذلك، استخدامَه للمقابلة فى وصف

الفرس، فسرعته فى العَدُو، واتساع خطواته، يدل عليهما تدفق إهابه بالحركة، انقباضاً وانبساطاً، ووفرة نشاطه تتجلى بوضوح فى توثبه، وحركته الطاغية عن شد اللجام، وتهاديه ومرحه عند إرخائه، ثم هناك المقابلة بين النزول عن الفرس وركوبه. وهى مقابلة يهدف منها الشاعر إلى إبراز صلابة ذلك الفرس، وطاقته الهائلة على التحمل؛ إذ يصرع أى وحش يقتفى أثره به، مهما كانت سرعته، دون أن يبدو عليه أى أثر للكلال والإعياء، بل يكون بعد إصابة الفريسة، مثلما كان قبل الانطلاق خلفها، قوة ونشاطاً. هل يعنى وصف الفرس بالقوة والصلابة على هذا النحو، وصف الفارس نفسه بذلك أيضاً، مهما واجه من المتاعب والصعاب؟

ليس ثمة ما يمنع من ذلك، بل ربما كان الإيحاء به أوفق وأكثر انسجاماً مع منطق العقل، لأن الفرس القوى لا يمتطى صهوته إلا فارس قوى، يستطيع السيطرة عليه، والتحكم فى حركته. كذلك لا يمنع من الإيحاء بهذا المعنى زفرة الأسى والمرارة، التى تترقق فى قوله عقب ذلك :

١٢- وَمَا الْخَيْلُ إِلَّا كَالصَّدِيقِ قَلِيلَةٌ

وَإِنْ كَثُرَتْ فِى عَيْنِ مَنْ لَا يُجَرِّبُ

١٣- إِذَا لَمْ تُشَاهِدْ غَيْرَ حُسْنِ شَيَاتِهَا

وَأَعْضَائِهَا فَالْحُسْنُ عَنْكَ مُغَيَّبُ

فهى زفرة تتلاءم مع طبيعة الفارس المكروب، الذى يُعْيِيهِ العثور على صديق صدوق. ونلاحظ فى هذين البيتين عدة أمور، تتعلق بفنية الدلالة فى العمل الشعرى. أولها أن التشبيه الذى عقده المتنبي بين الخيل والصديق، يبدو للنظرة المتعجلة، منصّباً على الخيل باعتبار أن الحديث عنها، وأنها هى التى تشغل السياق. هذا من جهة، ومن جهة أخرى باعتبار أنها المشبه، والمشبه دائماً، أو فى

الأعم الأغلب من الأحيان، هو مناط الوصف، ومحط الاهتمام فى كل أسلوب تشبيه. ومغزى التشبيه حينئذ أن الخيل الأصيلة، التى يُعتمد عليها قليلة العدد، على الرغم من كثرتها الكثرة فى دنيا الواقع. وذلك لأن حسناتها الحقيقية، يكمن فى طيب معدنها ونقاء جواهرها، لا فى حسن ألوانها وجمال أعضائها الخارجية. إلا أن هذا الذى أفاض فيه المتنبى فى وصف الخيل الأصيلة، ينسحب على المشبه به أيضاً، بمقتضى علاقة التشبيه التى تدور حول قلة الأصلاء فى الجانبين، بل الأصل أن يوصف به المشبه به أولاً، لكن المتنبى عدل عن ذلك، وبنى عباراته بِلَمَاحِيَةٍ وذكاء، حقق بها المراد بلمسة واحدة، هى كلمة "الصديق". وفى الوقت نفسه ظل السياق موصولاً متلاحم الأجزاء، إذ ما يزال الحديث عن الخيل ممتداً.

الأمر الثانى: بناء كلا البيتين -كما يتضح من التحليل السابق- على المقابلة، وهى الأداة الفنية التى نتبعها منذ البداية. الأمر الثالث: تجانس النسيج الشعرى فى البيتين السابقين، والأبيات الثلاثة التالية لهما، وهى :

١٤- لَحَا اللَّهُ ذِي الدُّنْيَا مُنَاخًا لِرَاكِبٍ

فَكُلُّ بَعِيدٍ الِهِمِّ فِيهَا مُعَذَّبٌ^(٤)

١٥- أَلَا لَيْتَ شِعْرِى هَلْ أَقُولُ قَصِيدَةً

فَلَا أَشْتَكِي فِيهَا وَلَا أَتَعْتَبُ

١٦- وَبِى مَا يَذُودُ الشُّعْرَ عَنِّي أَقْلُهُ

وَلَكِنِّ قَلْبِي يَا ابْنَةَ الْقَوْمِ قَلْبٌ

تجانسها مع افتتاحية القصيدة، حتى ليكن اعتبار الأبيات الخمسة -وهى التى يختتم الشاعر بها حديثه عن نفسه- عوداً على بدء، أو بمنزلة الحلقة الأخيرة من دائرة مكتملة، فهى تنطق بما نطقت به الافتتاحية من ألم وشكوى، ثم إنها تشتمل فى تكوينها على المفردات الآتية :

"الخيـل- الصديق- الدنيا- مناخاً (بمعنى مكان النزول والإقامة)- راكب".
وتلك المفردات وثيقة الصلة بمفردات استخدمها الشاعر فى الافتتاحية، وهى :
"الأيام- بغيض- حبيب- سَير"، فثمة اشتراك فى المجال اللغوى بين الدوال فى المجموعتين، على نحو يستدعى بعضها بعضاً فى الذهن والشعور.

هذا بالإضافة إلى أن البيت الأول من الأبيات الثلاثة المذكورة، يعبر عن حكمة، مؤداها ذم الدنيا والدعاء عليها، لما يصيب فيها ذوى الهمم العالية من شقاء وعذاب. وهى بهذا أشبه ما تكون بنتيجة منطقية لخبرة الشاعر بالحياة، وتجربته المُرّة معها، التى عبرت عنها مقدمة القصيدة. ومن جهة أخرى، فإن هذه الحكمة، تحتل مكانها هنا فى النسيج الشعرى ملتحمة به، فى الوقت الذى تضيف إليه خيطاً جديداً. وإذا كانت بدالاتها العامة، تَصُدِّقُ على المتنبي كواحد ممن يضمنهم الطموح فى هذه الحياة، فإن السياق ما يلبث أن ينتقل من العام إلى الخاص فى البيت الذى يليها مباشرة. وفى البيت الأخير من تلك الأبيات، يرفع المتنبي شارة النهاية لحديث همومه، الذى شعل به الحيز السابق من القصيدة، ليقدم بعد ذلك، الخيط الرئيسى الثانى فى قصيدته، الذى قلنا من قبل، إنه نسجه حول شخصية كافور.

ولا تخطئ النظرة الفاحصة هنا، استمراره فى استخدام تكتيك المقابلة، كاشفاً من خلاله، أبعاد تلك الشخصية الاجتماعية، وقيمتها الإنسانية. وأول ما يطالعنا من ذلك، إحساس الإنسان بالاعتراب عن الأهل، وُضع فى مقابلة زوال هذا الإحساس، بالعيش فى كنف كافور، والتفويض بظلاله، وسداد الرأى والحكمة، لا يزايلان كافوراً فى حالى الرضا والغضب على سواء. وقوته البدنية تتمثل فى قلب الأوضاع السائدة، فإذا كان الناس يعتمدون على قوة فى أيديهم لضرب الأعداء، فإن السيف معه يعتمد على قوة يده، فهو الذى يقطع بها، وليست هى التى تقطع به، وعطاء السُّحْب يغيب ويتناقص بمرور الزمن، أما عطاؤه هو، فإنه ينمو ويتضاعف مع الأيام.

عند هذا البيت، شارف المتنبي حدود الهدف الذي سعى إليه، وهياً نفسه له، واقترن ذلك بالعودة إلى ذاته -صاحبة الخيط الأول- وإقامة اتصال بينها وبين كافور، لكنه اتصال الطلب والاستجداء. واستغرق ذلك ستة أبيات، بناها جميعاً بأسلوب المقابلة. يقول المتنبي :

٢٢- أبا المسك هل في الكأسِ فضلٌ أناله

فإنني أغنى منذ حينٍ وتشربُ

٢٣- وهبت على مقدارٍ كفى زماننا

ونفسي على مقدارٍ كفيك تطلبُ

٢٤- إذا لم تنط بي ضيعة أو ولاية

فجودك يكسوني وشغلك يسلبُ^(٦)

٢٥- يضاحك في ذا العيد كل حبيبه

جذائي وأبكي من أحب وأنذبُ

٢٦- أحن إلى أهلي وأهوى لقاءهم

وأين من المشتاق عنقاء مغربُ^(٧)

٢٧- فإن لم يكن إلا أبو المسك أو هم

فإنك أخلى في فؤادي وأعذبُ

فهو في البيت الأول، يوحى بمطلبه إichاء قوياً بتقديمه في صورة حسية، بالغة الدلالة، تمزج بين الاستعطاف الرقيق والعتاب الموجد، فنداء كافور بقوله : "أبا المسك"؛ مما يثلج صدره، ويهدد مشاعره، لكنه ما يلبث أن يصوره يعب من

كأس النشوة والسعادة عباً، فى حين يتجرع هو الحرمان، مع أنه مصدر المتعة والسعادة لصاحبه. ويتقدم المتنبي فى البيت الثانى خطوة على الطريق، فيحدد مطلبه بعض التحديد، وهو أن يتكافأ قدر العطاء الذى يسبغه كافر عليه، مع منزلة كافر نفسه ومكانته الرفيعة، وفيض عطائه الذى عُرِفَ به بين الناس. فما حظى به من عطاء، يعد قليلاً بالقياس إلى الكثير الذى يأمله، ثم يرفع النقاب جملةً فى البيت الثالث، ويعلن مطلبه صراحةً :

٢٤- إِذَا لَمْ تُنِطْ بِى ضِيْعَةً أَوْ وَلايَةً

فَجُودُكَ يَكْسُونِى وَشُغْلُكَ يَسْلُبُ

هذا هو "بيت القصيد" كما يقولون، ومطمحه الذى لا يكثرث بشيء سواه، بل إن حصوله على أى عطاء آخر غيره، يعد استلاباً لما يطمح إليه.

وكما مهد المتنبي لمطلبه، ثم تدرج فى التعبير عنه من الإيحاء إلى التصريح، عاد يعزز هذا المطلب، مستنداً عطف كافر، بل مستنداً دموعه، من خلال التناقض الحاد بين الصورتين اللتين يقدمهما، إحداهما ابتهاج الآخرين فى يوم العيد بلقاء أحبائهم، والتثام شملهم مع ذويهم. والأخرى اكتئاب هو واعتصاره بالحزن فى اليوم نفسه، لاغترابه وبُعْده عن الأهل والأحباب، ولن يمسخ آلامه آنئذ إلا إشباع طموحه، وتحقيق مطلبه. ويبلغ الأمر ذروته، حين يعلن إثثار كافر على أهله، إذا لم يكن ثمة مناص من اختيار واحد منهما.

أما البيت الذى يلى الأبيات السابقة، وهو قوله :

٢٨- وَكُلُّ أَمْرٍ يُؤْلِى الْجَمِيلَ مُحَبَّبٌ

وَكُلُّ مَكَانٍ يُنْبِتُ الْعِزَّ طَيِّبٌ

فهو حكمة سائرة، كتلك التى رأيناها من قبل، وإن كانت أكثر ذيووعاً

وسيرورة منها. وقد جاءت فى موقعها أيضًا. لأنها عند التأمل والنظر الدقيق، تعد تنويجًا للأبيات الستة قبلها، أو "تقفيلة" فنية، إن جاز التعبير، إذ استقطبت العنصرين الأساسيين فى تلك الأبيات، وهما: الإنسان والمكان، من حيث إنه إنسان مغترب، يقيم بين قوم غير قومه، وفى مكان بعيد عن موطن إقامته. فالتأمت بهما خيوط الدائرة، وشكلت المجموعة وحدة متكاملة فى النسيج.

وقد مضى السياق الشعرى بعد ذلك فى حركة صاعدة، فتوالت مجموعة من الأبيات، تملأ نفس كافور بما يود كل حاكم أن يسمعه، ويوصف به، ويغذى إحساسه بالتميز عن الآخرين، ويشعر المادح بها، أن ممدوحه قد أصبح أسلس قيادًا، وأكثر إزعاجًا لما يطلب منه.

وفى هذه المجموعة نفسها، يوظف المتنبى الحكمة فى إحكام النسيج الشعرى، فالبيت الذى يقول فيه :

٣٣- وَأَظْلَمُ أَهْلِ الظُّلَمِ مَنْ بَاتَ حَاسِدًا

لِمَنْ بَاتَ فِي نَعْمَائِهِ يَتَقَلَّبُ

إنما هو حكم الضمير الإنسانى، على كل من يعرض اليد، التى تمتد إليه بالإحسان. وأول من يُدْمَغُ بهذا الحكم، الحاسدُ الذى يكيد لمن يسبغ عليه الخير والعطاء. وذلك هو الرد المناسب لموقف الحاسد منه، وهو الموقف الذى تضمنته الأبيات الأربعة التى سبقت البيت السابق مباشرة.

ولا يغيب عنا، وقد توقفنا عند موقع الحكمة، ومدى تلاحمها بالسياق فى هذا الجزء من القصيدة، ملاحظة الأداة الفنية، التى اعتمد عليها الشاعر فى بناء تلك المجموعة من الأبيات، وهى أداة المقابلة نفسها التى اعتمد عليها من قبل. فمحاولة الحساد الانتقام من كافور والقضاء عليه. تواجهها حماية الله له. وقوة

السلاح فى يده، وهى محاولة دونها الموت لهم، أو ما يشبهه من أهوال تشيب لها الولدان، على حين يبقى هو حيًا معافً من كل سوء^(٢٠).

والمقابلة كائنة كذلك بين تحقيق آمال الحاسدين إذا سألوه عطاء المال، وانكسارهم وخيبة آمالهم، إذا راموا ملكة الخير نفسها، التى فطره الله عليها، وميزه بها عنهم. فهو فى الحالة الأولى، يعطى بغير حدود، ولكنه فى الحالة الثانية لا يملك القدرة على العطاء. وهنا تكمن دوافع الحقد والكراهية، والرغبة الشديدة فى العدوان، ويالها من مفارقة مؤلمة! تدفق للخير من جانب، وجحود ونكران للجميل من جانب آخر.

وهنا يعود السياق الشعرى إلى المدح الخالص، الذى استهدفه المتنبى، فيقدم عددًا من الصور، تبرز معانى الوفاء، والشجاعة، وشدة البأس عند كافور، وهى الأبيات (من ٣٤ - ٤٠)، وفيها انكمش تكنيك المقابلة بشكل واضح، بالقياس إلى ما سبق من القصيدة، إذ لم يستخدم إلا فى صورتين اثنتين، سنشير إلى كل منهما فى موضعها.

والحق أن المتنبى قدم كافورًا فى تلك الأبيات، تقديمًا إنسانيًا عاليًا، فهو الذى نهض بتربية الملك المتوج على البلاد، منذ كان رضيعًا فى المهد، وكان له أبًا وأمًا يرعى شئون الملك، ويسكب عليه فيضًا من العطف والحنان. وهو الذى تصدى بشراسة لحمايته والذود عنه، مضحيًا فى سبيل ذلك بنفسه، إيثارًا للموت فى عزة، على السلامة مجللًا بعار الفرار. وحينئذ تأتى الحكمة التى يتضمنها قوله :

^(٢٠) جاء تعبير المتنبى فى البيت الذى يتضمن هذا المعنى، وهو البيت الثلاثون، تعبيرًا قلقيًا، لاجترائه فيه على أنساق اللغة وقوالبها فى الأداء. والحق أن هذا السلك ليس جديدًا عليه، فقد مارسه كثيرًا فى شعره، عن علم به، وبإحساس بالزهو أحيانًا، كأنما يرى أن من حق عبقريته الشعرية، أن تتجاوز قواعد اللغة المتعارف عليها.

٣٧- وَقَدْ يَتْرُكُ النَّفْسَ الَّتِي لَا تَهَابُهُ

وَيَخْتَرِمُ النَّفْسَ الَّتِي تَتَهَيَّبُ

ولعل هذه الحكمة أقل من مثيلاتها السابقة في طلب السياق لها -بل إنها بما تعنيه من أن التعرض للموت، لا يفضي حتمًا إليه- تضعف الوصف السابق لكافور بالجرأة والإقدام، على أنها إحدى الصورتين اللتين قلنا من قبل إنهما بُنِيَتَا على المقابلة. ولما كانت هذه الحكمة، تلقى ظلالاً من الشك على شجاعة كافور، لاحتمال أن يكون أعداؤه في ميدان القتال، ضعافاً خائري العزائم، فقد حرص المتنبي في البيت التالي على أن يمحو هذه الشبهة، ويؤكد أن ممدوحه قد انتزع النصر من أعداء أشداء، فلم تكن نجاته من الموت، لأن القوة كانت تعوزهم، وإنما لأنه كان أشد منهم قوة وبأساً، وأكثر دهاءً وحكمة. ثم يحاول تأكيد هذا المعنى بتشكيله في صورة حسية، وهي الصورة الثانية، التي اعتمد فيها على المقابلة في تلك المجموعة من الأبيات، إذ يقول :

٣٩- ثَنَاهُمْ وَبَرَقَ الْبَيْضُ فِي الْبَيْضِ صَادِقُ

عَلَيْهِمْ وَبَرَقَ الْبَيْضُ فِي الْبَيْضِ خُلْبُ

والمقابلة هنا مقابلة خفية، تحتاج إلى توجيه وفضل بيان، فالقصد إلى أن الوميض الناشئ عن اصطدام سيوف كافور بخوذات الأعداء وميض صادق، إذ تهشم السيوف بصلابتها وقوة الضاربين بها، تلك الخوذات، وتخرقها لتصيب رؤوس المقاتلين، فتسيل دماؤهم أنهاراً، كما ينهمر المطر غيبً البرق الصادق. على حين أن الوميض المتولد عن اصطدام سيوف الأعداء، بخوذات جيش كافور، وميض كاذب، لتخاذل الضاربين بها من جهة، ومتانة الخوذات وشدة صلابتها من جهة أخرى؛ ومن ثم ترتد عنها السيوف، وتنتلم دون أن يصاب جند كافور بأذى.

ثم مضى المتنبي ينمى صورة القوة الضاربة لكافور، بأن جعل تأثيرها يمتد فى طول البلاد وعرضها، حتى بات الجميع يدينون له بالولاء والطاعة، وطفق الخطباء على أعواد المنابر، يلهجون بالثناء عليه، والدعاء له.

ولا يبقى فى كيان القصيدة خالصاً للحديث عن شخصية كافور، بعدما تقدم، سوى بيتين اثنين يدافع فيهما عن نسبه. ولنا عودة قريبة إلى هذا الوضع.

أما الذى ينبغى الالتفات إليه الآن، فهو ما ترتب على انكماش تكنيك المقابلة فى نسيج القصيدة، من تخفيف لحدة التوتر فى جوها العام، وهدوء الإيقاع فى جنباتها. ولم يكن ذلك محض اتفاق ومصادفة، بل إيذاناً باقتراب حركة الأداء الشعرى من النهاية. وهنا نحن أولاء الآن، نشهد مزيداً من التقدم فى هذا الاتجاه، إذ ينعطف السياق فى البيتين التاليين (٤٣ - ٤٤) لبيتى النسب السابقين، نحو ذات الشاعر، ليتلاقى خيطا القصيدة الأساسيان مرة أخرى، بعد تلاقيهما فى مرحلة سابقة، لكن عمل الشاعر هذه المرة، يختلف عما سبق، فهو هنا أشبه بمن يللم أطراف خيوط، نثرها من قبل، ويصحب ذلك تبدد الإحساس بالتوتر، الذى فجرته القصيدة منذ مطلعها. لقد قدم الشاعر كل ما عنده، وسكنت مشاعره، ولم يعد لديه إلا التعبير عن فرحته -بلغته الخاصة- لرؤية كافور، وتوجيه بعض عبارات المجاملة الرقيقة له. وعلى ما فى البيتين من وصل بين خيطى القصيدة، تتراءى فيهما إشارة خفية للقدوم من سفر، ما يلبث البيت التالى لهما أن يوضحها:

٤٥- وَلَكِنَّهُ طَالَ الطَّرِيقُ وَلَمْ أَزَلْ

أَفْتَشُّ عَنْ هَذَا الْكَلَامِ وَيُنْهَبُ

وبهذا يكون البيت أداة ربط محكم بين نقطتى المغادرة والوصول، فى رحلة الشاعر. ألم أقل إن هذه القصيدة رحلة مادية ونفسية معاً؟ فإذا كان المتنبي قد نسج

أول خيطيها مع بداية رحلته، فها هو ذا يتم نسيج خيطها الآخر مع نهايتها. وقد مهد لهذه النهاية تمهيداً قوياً. بتخفيف حدة التوتر، وتزايد به بإقامة جسر اتصال بين خيطي القصيدة، ثم الإعلان عن وصول الرحلة إلى منتهاها. وكانت الخطوة الأخيرة في تلاشي أحد الخيطين من السياق، حيث غابت شخصية كافور، وبقيت ذات الشاعر وحدها، تتمحور حولها الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة. كما تمحورت حولها الأبيات الأولى منها؛ وبذا تشاكل الطرفان، وتساوق المطلع مع الختام.

تبقى قضية في غاية الأهمية، تطرحها القصيدة بإلحاح، وهذه القضية يمكن أن نعالجها من خلال الإجابة عن السؤال التالي : إلى أي حد كان المتنبي صادقاً في مدحه لكافور بهذه القصيدة؟

والصدق الذي نعنيه، هو إيمان المتنبي حقيقة بما خلعه على كافور من جميل المناقب والمزايا. ولن نلجأ في الإجابة عن هذا السؤال إلى الواقع التاريخي، وطبيعة العلاقة بين المتنبي وكافور، وإنما نحرص على استبطان النص الشعري ذاته، والغوص وراء دلالاته التي ينطوي عليها. وفي هذا، نحسب أن المتنبي لم يكن صادقاً فيما ذهب إليه، ولم يصدر في مدحه عن اعتقاد بما يقول. وثمة دلائل متعددة على ذلك، من عبارات القصيدة ذاتها. أولها ذلك البيت الذي يعد حلقة اتصال بين الخيط الأساسي الأول منها، وهو الخاص بذات الشاعر، وخيطها الثاني الذي يدور حول كافور، وذلك قوله :

١٦- وَبِى مَا يَذُودُ الشَّعْرَ عَنِّي أَقْلُهُ

وَلَكِنَّ قَلْبِي يَا ابْنَةَ الْقَوْمِ قُلَّبُ

فهو في الشطر الأول، يعبر عما ينوء به صدره من هموم ثقال، يكفي أقلها لصده عن قول الشعر، ثم استدرك في الشطر الثاني على ذلك. ودلالة هذا

الاستدراك واضحة في أن تَوَجُّهه بمدحه إلى كافور، ليس منبعثاً عن ولاء وإعجاب حقيقيين، بل اضطر إليه كارهاً، بعد أن فكر في الأمر، وقلبه على وجوهه... وهكذا تحامل على نفسه، واحتوى همومه، ومضى يسير على الشوك. ويأتى البيت الثانى لذلك البيت، وهو قوله :

٤١- وَيُغْنِيكَ عَمَّا يَنْسِبُ النَّاسُ أَنَّهُ

إِلَيْكَ تَنَاهَى الْمَكْرُمَاتُ وَتُنْسَبُ

٤٢- وَأَيُّ قَبِيلٍ يَسْتَحِقُّكَ قَدْرُهُ

مَعْدُ بْنُ عَدْنَانَ فِدَاكَ وَيَعْرُبُ

لقد كان المتنبي فى غنى عن أن يعرض لهذا الموضوع، الذى يدرك مدى حساسيته لكافور، ولا سيما فى بيئة كالبينة العربية، تعتز بعراقة الأنساب، وشرف الأحساب، وبهما يتباهى الناس ويتفاخرون. ولا اعتداد بما قاله من أن صدور المكارم عنه (أى كافور) وانتهاءها إليه، يغنيه عن كل نسب يعتز به الناس، فالتلويح بالنسب -مهما قيل فى الدفاع عنه- فيه غمز لكافور، وانتقاص من نسبه، وتشهير به من طرف خفى.

ويلى ذلك البيت الثانى الذى تتأرجح دلالة شطره الأول بين المدح والذم، فلاستفهام فيه للإنكار، والمعنى أن ليس هناك أحد يستحق أن تُنسبَ إليه. وذلك يحتمل تفسيرين. أحدهما علو مقام كافور، وتَدَنَّى الآخريين؛ فيكون مدحاً. والآخر وضاعة كافور، وسمو الآخريين؛ فيكون ذمًا. وكلا الاحتمالين وارد، إلا أن الاحتمال الثانى، يَرْجَحُ الأول بقريضة الشطر الثانى، الذى يعلن فيه فداءه بكل من "معد بن عدنان" و"يعرب"، فافتداؤه بهذين الجدين العربيين، اللذين لا وجود لهما إلا فى بطون التاريخ السحيق، ينطوى على التهكم به، والتعريض بنسبه غير العربى، وذلك يعزز دلالة الذم فى الشطر الأول.

وفى جو هذه المعانى والدلالات التى يبثها البيتان، وتثير غباراً حول مكانة كافر، بل تهزها هزاً، يأتى قوله عقب ذلك :

٤٣- وَمَا طَرَبِي لَمَّا رَأَيْتُكَ بِدَعَةٍ

لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَكَ فَأَطْرَبُ

فيكون هجاءً صريحاً، إذ يجعل منه شيئاً مضحكاً، يطرب الإنسان لرؤيته، ويتسلى به عن همومه.

وفى اعتذاره بعد ذلك عن مدحه لغيره، بطول الطريق الذى قطعه فى سبيل الوصول إليه، وحرص مَنْ مر عليهم من الناس أن يطوق أعناقهم بمدائحهم، وفى هذا الاعتذار، نراه يستخدم لفظة "الكلام"، بديلاً عن كلمة "الشعر"، ويقول إن الناس كانوا يفتشون عن هذا "الكلام"، وينهبونه؛ ولذلك دلالة فى السياق، وهى دلالة تتناغم مع المعانى السابقة، فالشعر الذى يمدحه به ليس إلا بضاعة مزجاة فى ركابه، كان الناس يبحثون عنها، ويتخطفونها منه طوال الطريق، أو هو مجرد "كلام" ينطق به اللسان، ولا تغذيه عاطفة صادقة، وإحساس أصيل.

ومع التسليم بعدم صدق المتنبي واقعياً فى مدحه لكافر، لكل ما ذكرنا فإن القصيدة نفسها، من حيث هى عمل شعري، توافر لها الصدق الفنى بأجلى معانيه، لنفس الدلائل السابقة، نقول هذا ونحن نلفت النظر إلى الفرق بين الصدق بمعناه الخلقى أو الواقعى، والصدق بمعناه الفنى، وضرورة الحذر من الوقوع فى الخلط بينهما. فالأول يعنى الإخبار عن الواقع بما هو كائن به، أو التزام الإنسان فيما يصف به الآخرين، بما يعتقده ويؤمن به. وهذا الشق الثانى من مفهوم الصدق الخلقى، لم يتحقق فى القصيدة. والمتنبى بهذا الاعتبار غير صادق فى مدح صاحبه. أما الصدق بمفهومه الفنى، فهو استجابة الشاعر لشعوره الباطن وإحساسه الداخلى؛ ومن ثم تأتى صورته الشعرية، انعكاساً لهذا الباطن الخبىء، وترجمة أمينة له، بكل

مساربه ومنحنياته ، حتى لقد قال بعض النقاد المعاصرين : إن الصدق فى الشعر هو التعبير الصادق عن القصيدة ، بمعنى التركيب اللغوى ، الذى تشكل فى عقل المؤلف ، وهو يكتب . أو بعبارة أخرى "القصيدة تعبير صادق عن القصيدة".

وفى ضوء هذا المفهوم للصدق ، تحمل القصيدة فى نسيجها كل الدلائل التى تدل عليه ، فهى تنبض بخلجات المتنبي الكامنة فى أعماقه ، وتستوعب أحاسيسه الدفينة . وبمزيد من القراءة الفاحصة هنا ، نستطيع أن نقول إن ثمة خيطاً شعورياً متجانساً ، يسرى فى بنيتها جميعاً ، من البداية إلى النهاية ، قد يفصح عن نفسه ، وقد يكتسى بغلالة رقيقة حيناً ، وكثيفة حيناً آخر ، لكنه لا يغيب على كل حال . وهو مزيج من الاعتداد الشديد بالنفس ، والطموح إلى بلوغ ما يتكافأ مع موهبته الشعرية الفذة . وقد كان هذا الخيط الشعورى بمثابة السلطة الخفية الفعالة ، التى توجه المعانى الشعرية ، وتتحكم فى تشكيلها ، بل وفى تصميم القصيدة ، وتوزيع أبياتها . ومما له دلالة من تصميم القصيدة على ذلك ، أنه بدأ القصيدة بالحديث عن ذاته ، وانتهى بالحديث عنها ، كما أشرنا من قبل . كذلك ، فإن الأبيات التى خص بها نفسه ، تكاد تقارب فى عددها تلك التى مدح بها كافور مدحاً خالصاً ، مع أن القصيدة موجهة إليه فى الأصل ، وإن كان لذلك من دلالة ، فهى الإيحاء بأن قامة تطاول قاومة كافور ، ولا تقل سموّاً عنها . ولا ننسى ، أخيراً ، مباهاته بذيوع شعره فى مشارق الأرض ومغاربها ، وتخطيه لكل حدود الزمان والمكان ، وهو ما لا يتأتى مثله لكافور ، بشكل من الأشكال .

الهوامش

(١) التثنية : التلبث والمكث ، وهى فى البيت منصوبة على التمييز ، أى ما أقله تثية ، الحدالى : موضع بالشام ، وغرب : جبل هناك . وقد حذفت ياء النسب من كلمة " شرقى " تخفيفاً ، والمعنى أنه كان يسير وهذا الموضوع وذلك الجبل ، إلى الشرق منه .

(٢) المانوية : مذهب فلسفى قديم ، يؤمن أصحابه بقيام الوجود كله على النور والظلام ، وأن الخير كله من النور ، والشر كله من الظلام .

(٣) الإهاب : الجلد ، والرحيب ، الواسع .

(٤) لحا الله ذى الدنيا : جملة دعائية ، بمعنى قبح الله هذه الدنيا .

(٥) نادرة : الشئ النادر الغريب ، ورواها ابن جنى بادرة : أى بديهة ، وهى على كلا الحالين ، معطوفة على ما قبلها .

(٦) إذا لم تُنط بى : إذا لم تسند إلى ، من ناط به كذا : أسنده إليه . وشغلك يسلب : يعنى أن انشغالك عنى ، يسلبنى ما تمنحنى من عطايا .

(٧) عنقاء مغرب : اسم طائر وهمى ، استخدمه العرب فى كلامهم للدلالة على ندرة شئ ، أو استحاله تحقيقه .

ثنائية الحياة والموت فى قصيدة "الربيع ووادى النيل"

أ. د شفيع السيد

آذَارُ أَقْبَلَ قُمْ بِنَا يَا صَاحِ
وَاجْمَعْ نَدَامَى الظُّرْفِ تَحْتَ لَوَائِهِ
صَفُّوْ أُنَيْحَ، فَخُذْ لِنَفْسِكَ قِسْطَهَا
وَاجْلِسْ بِضَاحِيَةِ الرِّيَاضِ مُصَفِّقًا
وَاسْتَأْنِسْ مِنَ السُّقَاةِ بِرُفْقَةٍ
رَقَّتْ كَنْدَمَانِ الْمُلُوكِ خِلَالَهُمْ
وَاجْعَلْ صَبُوحَكَ فِي الْبُكُورِ سَلِيلَةً
مَهْمَا فَضَضْتَ دِنَانَهَا فَاسْتَضَحَكَتْ
تَطْفَى، فَإِنْ ذَكَرْتَ كَرِيمَ أَصُولِهَا
(فِرْعَوْنَ) خَبَّأَهَا لِيَوْمِ فُتُوحِهِ
مَا بَيْنَ شَادٍ فِي الْمَجَالِسِ أَيْكُهُ
غَرْدٌ عَلَى أَوْتَارِهِ، يُوحِي إِلَى
بَيْضِ الْقَلَابِيسِ فِي سَوَادِ جَلَابِيبِ
رَتَلْنَ فِي أَوْرَاقِهِنَّ مَلَا حِنَّا
يَخْطُرْنَ بَيْنَ أَرَائِكِ وَمَنَابِرِ

* * *

مَلِكُ النَّبَاتِ، فَكَلَّ أَرْضَ دَارِهِ
مَنْشُورَةً أَعْلَامُهُ مِنْ أَحْمَرِ

حَى الرَّبِيعِ حَدِيقَةَ الْأَرْوَاحِ
وَانْشُرْ بِسَاحَتِهِ بِسَاطَ الرَّاحِ^(١)
فَالصَّفُّوْ لَيْسَ عَلَى الْمَدَى بِمُتَّاحِ
لِتَجَاوِبِ الْأَوْتَارِ وَالْأَقْدَاحِ
غُرٌّ، كَأَمْثَالِ النُّجُومِ صَبَاحِ
وَتَجَمَّلُوا بِمُرُوءَةٍ وَسَمَاحِ
لِلْمُنْجِبِينَ: الْكَرَمِ وَالتُّفَّاحِ^(٢)
مُلَى الْمَكَانُ سَنَا، وَطِيبَ نُقَاحِ
خَلَعَتْ عَلَى النُّشْوَانِ حِلِيَةَ صَاحِ
وَأَعَدَّ مِنْهَا قُرْبَةً (لِفَتَّاحِ)^(٣)
وَمُحَجَّباتِ الْأَيْكِ فِي الْأَذْوَاحِ^(٤)
غَرْدٌ عَلَى أَغْصَانِهِ، صَدَّاحِ
حُلَّيْنِ بِالْأَطْوَاقِ وَالْأَوْضَاحِ
كَالرَّاهِبَاتِ صَبِيحَةَ الْإِفْصَاحِ
فِي هَيْكَلٍ مِنْ سُنْدُسٍ فَيَّاحِ

تَلَقَّاهُ بِالْأَعْرَاسِ وَالْأَفْرَاحِ
قَانِ، وَأَبْيَضَ فِي الرَّبَى لَمَّاحِ

لَبَسَتْ لَمَقْدَمِهِ الْخَمَائِلُ وَشِيَهَا
يَغْشَى الْمَنَازِلَ مِنْ لَوَاحِظِ نَرْجِسٍ
وَرُؤُوسٍ "مَنْشُورٍ" خَفَضْنَ لِعِزِّهِ
الْوَرْدُ فِي سُرْرِ الْغُصُونِ مُفْتَحُ
ضَاحِي الْمَوَاكِبِ فِي الرِّيَاضِ مُمَيِّزُ
مَرِّ النَّسِيمِ بِصَفْحَتَيْهِ مُقَبَّلًا
هَتَكَ الرَّدَى مِنْ حُسْنِهِ وَبَهَائِهِ
يُنْبِيكَ مَصْرَعُهُ - وَكُلُّ زَائِلٌ -
وَيَقَائِقُ النَّسْرِينَ فِي أَغْصَانِهَا
وَالْيَاسَمِينَ "لَطِيفُهُ" وَنَقِيبُهُ
مُتَأَلِّقُ خَلَلِ الْغُصُونِ، كَأَنَّهُ
وَالْجُلْنَارُ "دَمٌ عَلَى أَوْرَاقِهِ
وَعَلَى "الْخَوَاطِرِ" رِقَّةٌ وَكَابَةٌ
وَالسَّرُّوُّ فِي الْحَبْرِ السَّوَابِغِ كَاشِفُ
وَالنَّخْلُ "مَمَشُوقُ الْعَذُوقِ، مُعْصَبُ
كَبَنَاتِ فِرْعَوْنَ شَهِدَنَ مَوَاكِبًا
وَتَرَى الْفَضَاءَ كَحَائِطٍ مِنْ مَرَمَرِ
الْغَيْمِ فِيهِ كَالنَّعَامِ : بَدِينَةُ
وَالشَّمْسُ أَبْهَى مِنْ عَرُوسٍ بَرِّقَتْ

وَمَرَحْنَ فِي كَنْفٍ لَهُ وَجَنَاحِ
أَنَا، وَأَنَا مِنْ ثُغُورِ أَقْاحِ^(٥)
تِيَجَّانَهُنَّ عَوَاطِرَ الْأَرْوَاحِ
مُتَقَابِلُ يُثْنِي عَلَى الْفَتْحِ
دُونَ الزُّهُورِ بِشَوْكَةٍ وَسِلَاحِ
مَرِّ الشِّفَاهِ عَلَى خُدُودِ مِلَاحِ
بِاللَّيْلِ مَا نَسَجَتْ يَدُ الْإِصْبَاحِ
أَنَّ الْحَيَاةَ كَفُودَةٍ وَرَوَاحِ
كَالْدُرِّ رُكْبَ فِي صُدُورِ رِمَاحِ^(٦)
كَسَرِيرَةِ الْمُتَنَزِّهِ الْمُسَامَاحِ
فِي بُلْجَةِ الْأَفْنَانِ ضَوْءُ صَبَاحِ^(٧)
قَانِي الْحُرُوفِ، كَخَاتِمِ السَّفَاحِ
كَخَوَاطِرِ الشُّعْرَاءِ فِي الْأَتْرَاحِ^(٨)
عَنْ سَاقِهِ كَمَلِيحَةٍ مِفْرَاحِ^(٩)
مَتَزَيْنٌ بِمَنَاطِقٍ وَوِشَاحِ
تَحْتَ (الْمَرَاوِجِ) فِي نَهَارِ ضَاحِ
نُضِدَتْ عَلَيْهِ بَدَائِعُ الْأَلْوَاحِ
بَرَكَتُ، وَأُخْرَى حَلَّقَتْ بِجَنَاحِ
يَوْمَ الزَّفَافِ بِعَسْجَدٍ وَضَّاحِ

وَالْمَاءُ بِالْوَادِي يُخَالُ مَسَارِبًا
 بَعَثَتْ لَهُ شَمْسُ النَّهَارِ أَشْعَةً
 يَزْهُو عَلَى وَرَقِ الْغُصُونِ نَثِيرُهَا
 وَجَرَتْ سَوَاقٍ كَالنَّوَادِبِ بِالقُرَى
 الشَّاكِيَاتُ وَمَا عَرَفْنَ صَبَابَةَ
 مِنْ كُلِّ بَادِيَةِ الضُّلُوعِ عَلِيلَةَ
 تَبْكِي إِذَا رَتَبَتْ، وَتَضْحَكُ إِنْ هَفَتْ
 هِيَ فِي السَّلَاسِلِ وَالْغُلُولِ، وَجَارُهَا
 إِنِّي لَأَذْكُرُ بِالرَّبِيعِ وَحُسْنِهِ
 هَلْ كَانَ إِلَّا زَهْرَةً كَزُهُورِهِ
 (هُولَ كَيْنَ) ^(٥)، مِصْرُ رِوَايَةٍ لَا تَنْتَهِي
 فِيهَا مِنَ الْبَرْدِ، وَالْمَزْمُورِ، وَالتَّ
 (وَمِنَا)، (وَقَمْبِيزُ)، إِلَى (إِسْكَندَرِ)
 تِلْكَ الْخَلَائِقُ وَالذُّهُورُ خُزَانَةُ
 أَفُقِ الْبِلَادِ - وَأَنْتَ بَيْنَ رُبُوعِهَا -

مِنْ زَنْبَقٍ، أَوْ مُلَقِّيَاتٍ صَفَاحٍ ^(١٠)
 كَانَتْ حُلًى (النَّيْلُوفَرِ) السَّبَّاحِ
 زَهْوُ الْجَوَاهِرِ فِي بُطُونِ الرِّاحِ
 رُغْنُ الشَّجِيِّ بِأَنْثَةٍ وَنُوحِ
 الْبَاكِيَّاتِ بِمَذْمَعِ سَحَّاحِ
 -وَالْمَاءُ فِي أَحْشَائِهَا- مِلْوَاحٍ ^(١١)
 كَالْعَيْسِ بَيْنَ تَنْشُطٍ وَرَزَاحٍ ^(١٢)
 أَعْمَى، يَنْوُءُ بِنِيرِهِ الْفَدَّاحِ
 عَهْدَ الشَّبَابِ وَطَرْفِهِ الْمِفْرَاحِ ^(١٣)
 عَجَلَ الْفَنَاءُ لَهَا بِغَيْرِ جُنَاحٍ؟
 مِنْهَا يَدُ الْكِتَابِ وَالشُّرَاحِ
 تَوْرَاقَ، وَالْفُرْقَانِ، وَالْإِصْحَاحِ ^(١٤)
 فَالْقَيْصَرَيْنِ، فَذِي الْجَلَالِ (صَلَحِ)
 فَابْعَثْ خَيْالَكَ يَأْتِ بِالْمِفْتَاحِ
 بِالنَّجْمِ مُزْدَانٌ وَبِالْمِصْبَاحِ

* * *

^(٥) هول كين : كاتب وروائي إنجليزي، كان قد زار مصر في ذلك الوقت.

(ب)

يرتبط مَقْدَمُ الربيع في ذاكرة الإنسان وحياته الواقعية بالخصب والنماء، وتجدد دورة الحياة، وانبعاث طاقات الطبيعة. وما أكثر ما كان هذا الواقع دافعاً للشعراء، مثيراً لمواهبهم، إلا أن لكل منهم حساسيته الخاصة تجاه الطبيعة، واستجابته المتفردة لكل ما يتلقاه منها. أجل قد يكون الواقع، نقطة بداية للعمل الشعري، وقد يستمد منه الشاعر، عناصر مادته الشعرية، لكنه ما يلبث أن يحوّر فيها، فيضيف إليها، ويحذف منها، ويعيد صياغتها، لتخرج تشكيلاً جديداً، يمكن أن نسميه "واقعاً شعرياً" له قِيَمُهُ ومعطياته الخاصة. فعالم الفن الشعري الأصيل، عالم خصب معقد، وهو يختلف اختلافاً كبيراً عن عالم "الواقع" الساذج البسيط.

في ضوء هذه الحقيقة، نقرأ قصيدة شوقي : "الربيع ووادي النيل". وللوهلة الأولى، ندرك أنها ليست قصيدة في "الربيع"، من حيث هو في ذاته، بمعزل عن المكان، وإنما في ارتباطه ببيئة خاصة هي بيئة "وادي النيل".

وتكشف متابعة القراءة للقصيدة، عن أن الشاعر سعى إلى تقديم صور للطبيعة المصرية، التي كساها الربيع ألواناً مختلفة من الزهور والورود. والقصيدة من هذه الناحية، تشبه أن تكون "بانوراما" أو لوحة طبيعية كبيرة، تتراءى على صفحاتها مظاهر الربيع وتجلياته. وحين نضعها إلى جوار الكثير من قصائد الشاعر، ندرك أن نهجه في بناء تلك القصيدة، يختلف عما انتهجه في قصائد أخرى متعددة من شعره، فلا وجود هنا لما يمكن أن نصفه بأنه "مقدمة" لموضوع أساسي، تدور حوله القصيدة، ولا تعدد لمناحي الدلالة الشعرية، وإنما نراه قد عمد منذ اللحظة الأولى، إلى مواجهة المتلقى بحقيقة محددة، صاغها في عبارة وجيزة، احتلت صدر البيت الأول : "آذار أقبل". وبقدر ما تعد هذه الجملة مفتاح القصيدة كلها، كانت في الوقت نفسه، علة لما تلاها من دعوة الشاعر للمخاطب، أن يغتنم

فرصة حلول الربيع ، ليستمتع بالحياة، وينهل من مباهجها وملذاتها ما يشتهي ،
فلحظات الصفو والهناء ، قلما يجود بها الزمان :

صَفْوُ أُتِيحَ ، فَخُذْ لِنَفْسِكَ قِسْطَهَا فالصَّفْوُ لَيْسَ عَلَى الْمَدَى بِمُتَّاحٍ

الدعوة إلى اقتناص اللذة الحسية ، تقتترن إذن فى رؤية الشاعر بالموت ،
الذى يحول دونه ودون الظفر بهذه المتعة . وتشكل ثنائية هذين القطبين المتضادين ،
محوراً أساسياً للدلالة الشعرية فى القصيدة ، ففي جانب إشباع النفس بمتع الحياة
والحرص عليها ، تأتى دعوة الشاعر إلى تفتيح منافذ الحس ، لاستقبال جمال
الطبيعة ، والتملّى بمشاهدها الساحرة ، من خلال صور كثيرة لأنواع من الزهور
والورود ، تفتحت أكمامها ، وأينعت أوراقها ، وبسقت أغصانها ، بل إنه ليتجاوز
الأرض إلى آفاق السماء ، فيصور انعكاس الربيع عليها ، فالفضاء كحائط من
المرمر صقلاً وجلاءً ، والغيوم تبدو هنا وهناك ، ما بين مُحَمَلَةٍ بماء المطر الذى أبطأ
حركاتها وأثقل خطاها ، وخفيفة فهى تمر سريعة ، كأنما تطير بغير جناح . والشمس
تتوارى وراء ستر شفيف من تلك الغيوم ، لا يحجبها تماماً ، ولا يسمح لها بالإشراق
التام ، بينما تتكسر أشعتها على أوراق الأغصان ، فكأنها قطع من الذهب على
راحة اليد.

وفى الجانب المقابل ، تتراءى نغمة الحزن والموت مسموعة فى مواطن تالية
من القصيدة ، إضافة إلى ما سبق أن رصدنا فى البيت الثالث منها . وأول ما نلتقاه
من هذه النغمة بعد ذلك ، تصويره لِقَصَرِ حياة الورد ، فالورد لا يحتفظ بنضارته
ونداوته وحسنه ، إلا بضع ساعات ، يزحف بعدها الذبول إليه . وشوقى يقدم هذه
الصورة تقديمًا يبدو فيها تأثير الموت عنيفاً مدمراً ، فذبول الورد صورة من أبشع صور
الموت ، إنها صورة الهدم والتمزيق ، التى يوحى بها الفعل "هتك" ، ثم هو يضع
جملة "ما نسجت يد الإصباح" فى مقابل الجملة السابقة . ومن هذا التقابل ، يعمق
الإحساس ببشاعة الصورة ، فشتان ما بين "الهتك" الذى تحركه نوازع الوحشية ،

والغلظة، والتخريب، و"النسيج" الذى تباشره أيد رقيقة رقيقة، يتحرك أصحابها بحب الحياة، والرغبة فى التعمير والبناء.

وفى الإطار الدلالى للموت فى الصورة نفسها، تأتى كلمة "مصرعه" بما تبثه من معنى الاغتيال المروع للنفوس. ولا يتوقف شوقى عند هذا الحد، بل يمضى إلى استخلاص الحكمة الأزلية من الصورة، وهى أن الحياة لحظات عابرة لا تدوم، وقبل أن يُتم المتلقى قراءته لعبارة الحكمة، يسارع شوقى إلى تذكيره -بعبارة جازمه- بالحقيقة الخالدة، وهى حتمية الموت، وشموله لكل بنى الإنسان، "وكل زائل".

تبرز نغمة الموت مرة أخرى، فى إشارة تالية، وإن كانت هذه المرة فى بعض مصاحباته ولوازمه أحياناً كالدُم، وهذا ما تشعُّه صورة "الجلنار" -زهرة الرمان- وهى صورة تتسم بتداخل التركيب، فقد ربط شوقى أولاً حمرة تلك الزهرة بحمرة الدُم، ثم ربط حمرة الدُم بخاتم السفاح. وكما لعب فنياً بأسلوب المقابلة فى بناء الصورة السابقة، لعب هنا بأسلوب آخر، هو أسلوب "التورية" فلفظ "السفاح" يعنى كثير السفك للدماء، لكنه فى الوقت نفسه، لقب أطلق على شخصية تاريخية معروفة، فى التاريخ الإسلامى، اشتهرت بإراقة الدماء، وإزهاق الأرواح، من أجل توطيد دعائم الحكم للدولة العباسية. وشوقى بهذا، يستدعى إلى الأذهان، الدور الإرهابى للرجل. هذا بالإضافة إلى التناغم فى المنزع الفارسى بين "السفاح" (أبى العباس) - و"الجلنار" الذى هو أحد مفردات اللغة الفارسية.

ومع أن زهرة "البنفسج" لا تدل فى ذاتها على معنى الحزن، فقد وظفها شوقى للدلالة على ذلك، ربما اعتماداً على العرف الشائع فى التعامل بين الناس، واتخاذهم لها رمزاً دالاً على الحزن، كما هو الشأن فى التعامل مع بعض الزهور الأخرى، وارتباط كل منها بدلالة شعورية ومعنوية خاصة. من هذا العرف

الاجتماعى الشائع ، استقى شوقى صورته للبنفسج ، فقدمه واجماً حزيناً ، مستسلماً لحكم الله ، راضياً بقضائه ، متجاوباً بذلك مع نعمة الموت التى أشرنا إليها.

ويلعب شوقى لعباً فنياً باللغة مرة أخرى ، لكن بأسلوب الجناس هذه المرة ، وفى اتجاه نعمة الموت والحزن أيضاً ، وذلك حين قام بتقديم صورة لنبات يسمى "الخِطْرُ" ، فجمع الكلمة على "خَوَاطِرُ" ، (وهو جمع لم يرد فى العربية لهذا الاسم) ، ليأتى وقوع الجناس بينه ، وبين "الخَوَاطِرُ" جمع خاطرة بمعنى الفكرة - مركزاً على جانب الحزن وحده ، إذ جعل "الخَوَاطِرُ" -بمعنى النبات- كثيبة رقيقة ، وأنها فى هذا تشبه "خَوَاطِرُ" الشعراء فى المناسبات الحزينة :

وَعَلَى "الخَوَاطِرِ" رِقَّةٌ وَكَأَبَةٌ كَخَوَاطِرِ الشُّعْرَاءِ فِي الْأَتْرَاحِ

تمتد نعمة الموت والحزن بعد ذلك فى صورتين أخريين ، أولاهما صورة "السواقى" التى تدفع الماء إلى الأرض الهامدة ، فتحيا به ، وتهتز بعد موات ، كما يقول القرآن الكريم : ﴿وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ﴾ ، إلا أن شوقى لا يلتفت إلى هذا الجانب من عمل السواقى ، وإنما التفت إلى جانب آخر ، يتجاوب مع نعمة الحزم وينميتها ، إذ راح يصور ما يصدر عن السواقى فى أثناء دورانها ، بصوت السيدات "النوادر" ، اللواتى يبكين الموتى فى الريف . وكانت تلك عادة من العادات المنتشرة فى عصر شوقى ، وما بعده بسنوات ، فلم يقفز إلى وعيه إزاء مشهد السواقى التى تجرى بالماء فى الربيع -إيذاناً بدورة جديدة للحياة- إلا صورة البكاء والنواح والموتى :

وَجَرَتْ سَوَاقٍ كَالنَّوَادِبِ بِالْقُرَى رُغْنُ الشَّجَى بِأَنَّةٍ وَنُوحٍ
الشَّاكِيَاتُ وَمَا عَرَفْنَ صَبَابَةَ الْبَاكِياتُ بِمَذْمَعِ سَحَّاحٍ
مِنْ كُلِّ بَادِيَةِ الضُّلُوعِ عَلَيْهِ وَالْمَاءُ فِي أَحْشَائِهَا، مِلْوَاحٍ^(١١)

ومن الغريب أنه ارتكب متن الشطط في هذا التشبيه وتوهمه. ومع ذلك، مضى في رصد علاقة التناظر بين طرفيه: فالماء الذى تسكبه السواقى، يشبه الدموع المنهمرة من عيون "النوادر"، وما أبعد الفرق بين الأمرين!! أجل. كلاهما من جنس الماء، إلا أن الأول "أكسير" الحياة، والآخر دموع الحزن والألم؛ فالشبه بينهما ظاهرى مضلل.

ويلفت النظر هنا، حرص شوقى على تنمية الصورة الشعرية فى كلا طرفيها، من حيث إن عمل "السواقى"، يتراوح بين السرعة والبطء، أو النشاط والتراخى، فتلمس نظيراً لكلتا الحالتين، ووجد ضالته فى سير الإبل (العيس)، فهى حيناً تنشط، وحيناً تبطئ، وهى تنمية لا تكاد تضيف دلالة ما إلى الصورة الأساسية.

أما الذى يجدر الاهتمام به، فهو أن الموت بتداعياته، ظل يلح على وجدان الشاعر فى هذا الامتداد الأخير للصورة، بغض النظر على مدى استقامتها له، فهو يصور أصوات السواقى فى حال بطئها بالبكاء، وفى حال سرعتها بالضحك: "تبكى إذا رتبت وتضحك إن هفت"، فالمقابلة بين "الضحك" و"البكاء" هنا مقابلة فجأة، لا تعمق الدلالة الشعرية. وكأن شوقى حرص على استيفاء الحالتين المتضادتين، ليحقق صورة بلاغية تكسب أسلوبه الشعرى -وفقاً لذوق العصر- رونقاً وحسناً!

أما الصورة الأخرى والأخيرة فى نغمة الموت، فهى استدعاء الربيع عنده لعهد الشباب الذى ولى، وانطوت صفحته، ثم ما لبث أن ولّد من تلك الصورة، صورة أخرى ناطقة بالموت، حين شبه عصر الشباب المنصرم بزهرة من زهور الربيع، أعجلها الفناء عن البقاء.

هكذا يقبع الموت فى أعماق الشاعر، وما يفتأ ينضح على صورته الشعرية من مطلع القصيدة إلى نهايتها، على الرغم من أن موضوعها -بطبيعته- أكثر ارتباطاً

بالحياة، وأشد دلالة عليها، إلا أن الموت والحياة وجهان متلازمان، والثنائية بينهما لا تنفك، فإما الحياة، وإما الموت. وكأنى بشوقى يرى الوجهين فى ذات الوقت، فهو حين يتغنى بمظاهر الحياة، ويستجلى مشاهدها فى عرس أعراسها - الربيع - لا يغيب عنه الوجه الآخر من الثنائية، وهو الموت، بل إن هذا الوجه، لهو المُستَقَرّ والمصير، الذى لا مَهَرَبَ منه، فى حين أن الحياة مهما طالت، ليست إلا لحظة عابرة، لا تدوم.

وعلى صعيد آخر، فقد ألمحتُ من قبل أن شوقى قد دعا المتلقى، إلى تفتيح منافذ الحس لاستقبال جمال الطبيعة، وأعنى بذلك أنه وقف فى تصوير الطبيعة، عند رؤيتها من الخارج، فلم تخالط إحساسه، ولم يبت فيها الحياة، ولم نسمع همس الأغصان، ولا شدة الطيور، على غرار ما فعل ابن الرومى قديماً. وسبق للعقاد أن نبه إليه، ونوه به، فى سياق نقده لشوقى. وأبيات ابن الرومى المشار إليها، هى قوله :

حَيْتُكَ عَنَّا شَمَالُ طَافَ طَائِفُهَا

بِجَنَّةٍ نَفَحَتْ رِيحًا وَرِيحَانًا

هَبَّتْ سُحَيْرًا فَنَاجَى الْغُصْنُ صَاحِبَهُ

مُوسُوسًا وَتَنَادَى الطَّيْرُ إِعْلَانًا

وَرُقٌّ تُغْنَى عَلَى خُضْرٍ مُهْدَلَةٍ

تَسْمُو بِهَا وَتَمَسُّ الْأَرْضَ أَحْيَانًا

تَخَالُ طَائِرُهَا نَشْوَانَ مِنْ طَرَبٍ

وَالْغُصْنُ مِنْ هَزِّهِ عِطْفِيهِ نَشْوَانًا

ومع الاعتراف بالدور الحيوى، الذى نهض به شوقى فى استنقاذ الشعر العربى من حال الضعف التى تردى إليها، وإحيائه لكثير من عناصر القوة فيه، لم يستطع أن يتحرر تمامًا من أسر الماضى، فظل خاضعًا، فى أغلب الأحيان، لما استودع فى ذاكرته من معانى الشعر التراثى وصوره. وراح يستجيب فى كثير مما نظم من شعر، لتلك الذاكرة الحافظة، أكثر مما يستجيب لطاقته المبدعة وخياله الخلاق وهو لهذا يعد ممثلًا لمزحة الانتقال من القديم إلى الجديد، والشأن فيمن يضطلع بهذه المهمة، أن يحمل طابع القديم وملامح الجديد، فى آن واحد.

ومن الأهمية بمكان فى هذا السياق، أن نفرق بين استيعاب القديم وهضمه وتمثله، ثم تطويره والبناء عليه، وبين الوقوف عند حد احتذائه ومحاكاته. ففى المنهج الأول، تلتحم معالم القديم فى نسيج الجديد، وتذوب فيه، فتمنحه مزيدًا من الخصوبة والعمق، وذلك ما عبر عنه الناقد الكبير ت. س إليوت، بسريان الماضى فى الحاضر، أو المزج بين "التقاليد tradition" و"الموهبة الفردية The individual talent". أما فى المنهج الثانى، فتبقى مظاهر القديم محتفظة بذواتها إلى حد ما، واشية بانتمائها المختلف.

ولم يكن صنيع شوقى كله من النوع الأول، وإنما كان فى أغلب أمره من النوع الثانى، بيد أن ذلك لا يغض كثيرًا من موهبته الشعرية الفذة، ولا ينتقص من دوره الحيوى، الذى ألمحنا إليه، ولا سيما إذا وضعناه فى سياق عصره، وظروفه الحضارية والفنية، وهو ما ينبغى -رعاية للإنصاف- أن نلتزم به.

إن نماذج تقليد القدماء واحتذائهم فى القصيدة التى بين أيدينا، لا تخطئها العين فى غير موضع، فأول بيت منها -على سبيل المثال- يتمثل فى "نداء الرفيق" أو صاحب :

آذَارُ أَقْبَلَ قُمْ بِنَا يَا صَاحِ
حَى الرَّبِيعِ حَدِيقَةَ الْأَرْوَاحِ

وهو تقليد شعري، تعاوره الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، كذلك الدعوة إلى احتساء الخمر، ووصفها بطيب الأصل والمحتد، وإضفاء الحسن والجمال على سُقاتها، يبدو فيها مقتفياً خطأ أبي نواس، في امتداحه للخمر، واتخاذها بديلاً - في مفتتح القصائد - عن البكاء على الأطلال، الذي سار عليه الشعراء قبله.

على أن شوقي قد حاول أن يطمس أثر هذا التقليد، ويصرف الأنظار عنه، حين ربط صورة الخمر بفراعين مصر القدماء، ومعاقرتهم لها في مجالسهم المترفة، والمغنين الذين كانوا يَشْدُون في تلك المجالس ببعض التراتيل، لكنها محاولة لم تستقم له، لأنه استبقى فيها أصول الصورة النواسية.

وقد بنى شوقي عددًا من صورهِ الشعرية من عناصر، شاع استخدامها لدى الشعراء القدماء، بمثل "الرماح" في قوله :

وَيَقَائِقُ النَّسْرِينَ فِي أَغْصَانِهَا كَالدَّرِّ رُكْبَ فِي صُدُورِ رِمَاحٍ

والنعام في قوله :

الغَيْمُ فِيهِ كَالنَّعَامِ : بَدِينَةٌ بَرَكْتَ، وَأُخْرَى حَلَقْتُ بِجَنَاحِ

و"العيس" في قوله :

تَبْكِي إِذَا رَتَبْتَ، وَتَضْحَكُ إِنْ هَفْتَ كَالْعَيْسِ بَيْنَ تَنْشُطٍ وَرَزَاحِ

فما أكثر ما نجد هذه المفردات، بين عناصر الصور الشعرية لدى المتقدمين، وكان لذلك ما يُسَوِّغُهُ من الناحية الفنية، في حين لا نجد مسوغاً فنياً لاستخدام شوقي لها، اللهم إلا الاستمداد مما قال القدماء. ولو أنه استخدمها بطريقة أخرى، بحيث تشع دلالة جديدة، لما عُدَّ ذلك تقليداً، لأن الرموز اللغوية، تراث مشترك بين أبناء العربية، وتنبع الخصوصية من كيفية توظيفها فنياً.

وإذا سلمنا بمظاهر التقليد السابقة في القصيدة، فإن ذلك يقودنا إلى تأكيد ما أشرنا إليه من قبل، وهو أن شوقي في تصويره للطبيعة، إنما وقف على مسافة منها، وصورها من الخارج فحسب، ولم ينقل بها انفعلاً حقيقياً، أو يندمج معها؛ ومن ثم وجد في الصور "الجاهزة" المخزونة في ذاكرته، مورداً قريب المأل، فاستمد منه ما أراد، في حين يفرض التفاعل الشعوري مع الطبيعة، أن تكون له رؤية خاصة، يتخلق منها بالضرورة صور شعرية، ترتوى من نبع مشاعره وأحاسيسه الذاتية، وذلك ما يبدو باهتاً في النسيج الشعري للقصيدة برمتها.

الهوامش

(١) ظُرْف فلان، يظرف، ظرفاً وظرافة فهو ظريف، كان كَيْسًا حاذقًا. وقيل:
الظُّرْف في الوجه : الحُسْن، وفي القلب: الذكاء، وفي اللسان: البلاغة،
والراح: الارتياح، والروح : الخمر.

(٢) الصبوح : ما أصبح عند القوم من الشراب فشربوه.

(٣) أحد آلهة قدماء المصريين.

(٤) الأيك : الشجر الكثير الملتف، وقيل العيضة تنبت السدر والأراك ونحوهما من
ناعم الشجر. والأدواح: جمع دُوح مفردة: دوحة، وهى الشجرة العظيمة
المتشعبة ذات الفروع الممتدة من شجر ما.

(٥) أقاح : واحدها أقحوانة، وهو نبات له زهر أبيض، فى وسطه كتلة صغيرة
صفراء.

(٦) يقائق : جمع يقق، وأبيض يقق أى شديد البياض ناصعه. والتسرين : ورد
أبيض عطرى، قوى الرائحة.

(٧) البلجة : آخر الليل عند انصداع الفجر.

(٨) الخطر : نبات يختضب به، والخطر أيضًا : الغصن، ويبدو أنه المراد هنا
وصيفة الجميع فى الحالتين: أخطار، لكن شوقى جمع المفرد على صيغة لم
تستخدم فى العربية، ولعله صنع ذلك من أجل المجانسة بينه وبين "خواطر"
الشعراء، التى هى جمع خاطرة.

(٩) الحبر : جمع حبرة بالتحريك، ضرب من برود اليمن، وملاءة سوداء تلبسها
نساء مصر.

(١٠) مسارب : جمع مسرب : مكان السروب ، يقال : هذه مسارب الحيات
لمواضع آثارها ، إذا انسابت فى الأرض على بطونها. صفاح : صيغة جمع
يمكن أن يكون مفردة صفح بفتح الصاد ، أو صفيحة ، والمراد به وجه كل شىء
عريض كوجه السيف أو اللوح أو الحجر.

(١١) الملواح : السريع العطش.

(١٢) رزحت الناقة رزوحًا ورزحًا : ألقت نفسها إعياءً وهزالاً.

(١٣) الطرف : هو الكريم من الخيل.

(١٤) المزمور : واحد المزامير ، وهى الأناشيد والأدعية التى كان يترنم بها داود عليه
السلام.

(١٥) ملواح : صفة أخرى لـ "بادية الضلوع" ، وقد فصل شوقى بينها وبين الموصوف
بفاصل أجنبى ، وهو جملة ، "والماء فى أحشائها" وذلك مخالف لقواعد
العربية.

"من أنت يا نفسي؟"

لميخائيل نعيمة

أ. د شفيع السيد

"مَنْ أَنْتِ يَا نَفْسِي؟"

إِنْ رَأَيْتِ الْبَحْرَ يَطْفَى الْمَوْجُ فِيهِ وَيَثُورُ
أَوْ سَمِعْتِ الْبَحْرَ يَبْكِي عِنْدَ أَقْدَامِ الصُّخُورِ
فَارْقُبِي الْمَوْجَ إِلَى أَنْ يَحْبِسَ الْمَوْجُ هَدِيرَهُ
وَتَنَاجَى الْبَحْرَ حَتَّى يَسْمَعَ الْبَحْرُ زَفِيرَهُ
رَاجِعًا مِنْكَ إِلَيْهِ
هَلْ مِنَ الْأَمْوَاجِ جُنْتُ؟

* * *

إِنْ سَمِعْتِ الرَّعْدَ يَدْوِي بَيْنَ طَيَّاتِ الْغَمَامِ
أَوْ رَأَيْتِ الْبَرْقَ يَفْرِى سَيْفُهُ جَيْشَ الظَّلَامِ
فَارْصُدِي الْبَرْقَ إِلَى أَنْ تَخْطِفِي مِنْهُ لَظَاهُ
وَيَكْفُ الرَّعْدُ لَكِنْ تَارِكًا فِيكَ صَدَاهُ
هَلْ مِنَ الْبَرْقِ انْفَصَلْتُ؟
أَمْ مَعَ الرَّعْدِ انْحَدَرْتُ؟

* * *

إِنْ رَأَيْتِ الزَّيْجَ تَذْرِى الثَّلْجَ عَنْ رُوسِ الْجِبَالِ

أَوْ سَمِعْتَ الرِّيحَ تَعُودِي فِي الدُّجَى بَيْنَ التَّلَالِ
تَسْكُنُ الرِّيحُ وَتَبْقَى بِاشْتِيَاقٍ صَاحِيهٍ
وَأُنَادِيكَ وَلَكِنْ أَنْتِ عَنِّي قَاصِيهٍ
فِي مُحِيطٍ لَا أَرَاهُ
هَلْ مِنَ الرِّيحِ وُلْدَتِ؟

* * *

إِنْ رَأَيْتِ الْفَجَرَ يَمْشِي خِلْسَةً بَيْنَ النُّجُومِ
وَيُوشِي جُبَّةَ اللَّيْلِ الْمَوْلَى بِالرُّسُومِ
يَسْمَعُ الْفَجْرُ ابْتِهَالًا صَاعِدًا مِنْكَ إِلَيْهِ
وَتَخْرِي كَنْبِي هَبَّطَ الْوَحْيُ عَلَيْهِ
بِخُضُوعٍ جَائِيهٍ
هَلْ مِنَ الْفَجْرِ انْبَثَقَتْ؟

* * *

إِنْ رَأَيْتِ الشَّمْسَ فِي حِضْنِ الْمِيَاهِ الرَّاحِرَةِ.
تَرْمُقُ الْأَرْضَ وَمَا فِيهَا بَعِينَ سَاحِرَةٍ
تَهْجَعُ الشَّمْسُ وَقَلْبِي يَشْتَهِي لَوْ تَهْجَعِينَ
وَتَنَامُ الْأَرْضُ لَكِنْ أَنْتِ يَقْظَى تَرْقُبِينَ

مَضَجَ الشَّمْسِ الْبَعِيدِ

هَلْ مِنَ الشَّمْسِ هَبَطَتْ؟

* * *

إِنْ سَمِعْتَ الْبُلْبُلَ الصَّدَاحَ بَيْنَ الْيَاسَمِينَ

يَسْكُبُ الْأَلْحَانَ نَارًا فِي قُلُوبِ الْعَاشِقِينَ

تَلْتَضِي حُزْنًا وَشَوْقًا، وَالْهَوَى عَنْكَ بَعِيدٌ

فَاخْبِرِينِي، هَلْ غَنَّا الْبُلْبُلُ فِي اللَّيْلِ يُعِيدُ

ذِكْرَ مَاضِيكَ إِلَيْكَ؟

هَلْ مِنَ الْأَلْحَانِ أَنْتِ؟

* * *

إِيهِ نَفْسِي! أَنْتِ لَحْنٌ فِي قَدْ رَنَّ صَدَاهُ

وَقَعَّتْكَ يَدُ فَنَانٍ خَفِيَ لَا أَرَاهُ

أَنْتِ رِيحٌ وَنَسِيمٌ، أَنْتِ مَوْجٌ، أَنْتِ بَحْرٌ

أَنْتِ بَرَقٌ، أَنْتِ رَعْدٌ، أَنْتِ لَيْلٌ، أَنْتِ فَجْرٌ

أَنْتِ فَيْضٌ مِنْ إِلَهٍ!

* * *

السر المجهول والبناء الشعري المحكم

فى قصيدة "من أنت يا نفس؟"

ربما كان عنوان القصيدة التى نحن بصددھا، مدخلاً جيداً إلى تحليلھا، فقد جاء بأسلوب الاستفهام الذى يثير الانتباه، ويدعو إلى ترقب الجواب. وهذا الاستفهام نفسه، يحمل معنى الحيرة، حيرة الشاعر إزاء قضية من قضايا الوجود الإنسانى، التى تؤرق فكره وشعوره. وهى قضية تدور حول حقيقة "نفسه"، كما يدل على ذلك تعبيره، إلا أنها بالطبع، تمتد لتشمل "النفس الإنسانية" التى تعد نفس الشاعر فرداً من أفرادھا.

ويبدو أن هذه الحيرة أمام أسرار الكون، وحقيقة النفس، كانت قاسماً مشتركاً بين شعراء المهجر، أو بين عدد منهم على الأقل، نذكر من بينهم، على سبيل المثال، الشاعر إيليا أبو ماضى، الذى كتب قصيدة فى هذا الموضوع بعنوان "الطلاس"، يقول فى مطلعھا :

جِئْتُ لَا أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ، وَلَكِنِّي أَتَيْتُ
وَلَقَدْ أَبْصَرْتُ قَدَامِي طَرِيقًا فَمَشَيْتُ
وَسَأَبَقَى مَاشِيًّا إِنْ شِئْتُ هَذَا أَمْ أَبَيْتُ
كَيْفَ جِئْتُ؟ كَيْفَ أَبْصَرْتُ طَرِيقِي؟
لَسْتُ أَدْرِي

إلا أن حيرة "أبو ماضى" تتدثر بغلالة كثيفة من الشك القاتم، إذ يمضى فى "لا أدريته"، التى تنتهى بها مقاطع القصيدة البالغة واحداً وسبعين مقطعاً، فكل منها يختتم بـ "لازمة" واحدة هى "لست أدري" السابقة. ثم يأتى المقطعان الأخيران ليحسم الشاعر فيهما القضية، ويوصد باب الأمل تماماً، أمام أى انفراج لأزمة الشك عنده، فهو يقول فى المقطع قبل الأخير :

أَنَا لَا أَذْكُرُ شَيْئًا مِنْ حَيَاتِي الْمَاضِيَةِ
أَنَا لَا أَعْرِفُ شَيْئًا مِنْ حَيَاتِي الْآتِيَةِ
لِي ذَاتٌ غَيْرَ أَنِّي لَسْتُ أَذْرى مَا هِيَ
فَمَتَى تَعْرِفُ ذَاتِي كُنْ ذَاتِي
لَسْتُ أَذْرى !

ثم يقول فى المقطع الأخير :

إِنِّي جُنْتُ وَأَمْضَى وَأَنَا لَا أَعْلَمُ
أَنَا لُغَزٌ... وَذَهَابِي كَمَجِيئِي طِلْسَمُ
وَالَّذِي أَوْجَدَ هَذَا اللَّغْزَ لُغَزُ مُبْهَمُ
لَا تُجَارِلْ ذَا الْحِجَا مَنْ قَالَ إِنِّي
لَسْتُ أَذْرى !

أما خبيرة نعيمة، فقد انقضت وزالت، وسكنت نفسه، وقرقرارها، ولا مجال للحديث الآن عن الدوافع التى دفعت شعراء المهجر أو بعضهم إلى اتجاههم هذه الوجهة فى أشعارهم، فحديثنا ينصب فى المقام الأول على تحليل القصيدة التى بين أيدينا، ومحاولة النفاذ إلى عالمها الفنى.

والقصيدة، كما تبدو للمتأمل، مثال واضح على منطقية التصميم، وإحكام التشكيل، فقد توزع موقف الشاعر فى حيرته وبحثه عن الجواب، على ستة عناصر من الطبيعة، يرى نفسه تتجاوب مع كل منها. بما يتفق مع طبيعته. وهذه العناصر هى : البحر- الرعد والبرق- الريح، الفجر، الشمس، الليل. وكل عنصر من هذه العناصر، يشغل مقطعاً شعرياً مستقلاً فى تكوينه، لكنه متصل، فى الوقت نفسه، ببقية المقاطع اتصالاً ينبع من تجانس أجزاء الموقف، ووحدة التشكيل الشعرى؛ وهكذا تبدو تلك المقاطع أشبه بموجات متوالية على مستوى واحد من القوة، تتلاحق

ولا تتداخل، ويعزز بعضها بعضاً، حتى تنتهي إلى مصب واحد، هو المقطع السابع والأخير، الذى سنتحدث عنه فيما بعد.

ويرتكز البناء اللغوى فى المقاطع الستة جميعاً على أسلوب شرط، جزؤه الأول فعلان متعاطفان هما "رأيت"، و"سمعت" يترددان معاً وهو الأغلب، أو يقتصر على أحدهما، وهو قليل.

خاصية أخرى فى البناء اللغوى، تشترك فيها المقاطع الستة، هى انتهاؤها جميعاً بأسلوب استفهام ذى أداة واحدة، هى "هل".

"هل من الأمواج جئت؟"، "هل من البرق انفصلت؟"، "هل من الريح ولدت؟"، "هل من الفجر انبثقت؟"، "هل من الشمس هبطت؟"، "هل من الألحان أنت؟".

ومع أن التجربة الشعرية فى القصيدة، من قبيل التأمل، الذى يدنو من الفلسفة، أو يقف على حافتها، فقد نجح نعيمة فى تقديم الصورة الأساسية فى كل مقطع تقديمًا حسيًا، يحفظ لعمله طبيعته الشعرية، فى تحريك الوجدان واستثارته. فأمواج البحر فى المقطع الأول، قد تكون هادرة صاخبة، وقد تكون هادئة وانية الحركة، تتراجع عند صخور الشاطئ فى ضعف وانكسار، فيبدو صوتها شبيهًا بالبكاء. ونفس الشاعر فى كلتا الحالتين، ترقب ما يجرى، ويمتد خيط الاتصال بينها وبين البحر حتى تندمج فيه، ويتردد الزفير بين الطرفين، وكأنها خرجت من أمواج هذا البحر، فهى تحن إليه وتناجيه.

ويأتى هذا التقديم الحسى فى المقطع الثانى، ماثلاً فى صوت الرعد القاصف بين السحب المترائمة، ووميض البرق الخاطف، الذى يشبه سيفاً يمرق فى جسم الليل المظلم، فيمزقه ويتركه أشلاءً متناثرة. وكما تتواصل نفس الشاعر مع البحر فى عنفه وضعفه، تتواصل كذلك مع الرعد والبرق، ويطبع كل منهما أثراً قوياً فى حناياها.

ونلمس التقديم الحسى فى المقطع الثالث، فى صورة الريح تهب هبوباً عنيفاً مدمراً على قمم الجبال، وبين التلال، فتعصف، فى الحالة الأولى، بما تجمد من ثلوج فوق القمم، وتحيلها ذرات طائفة فى الفضاء، وتبدو محاصرة فى الحالة الثانية، فيبدو صوتها مخيفاً كعواء الذئب، ويتناغم تجاوب النفس هنا، مع طبيعة الريح، تناغمًا تامًا، فهى تصغى إلى حركة الريح. وحين يناديها الشاعر، تبتعد عنه ولا يراها، لأنها ذابت مع الريح، واتحدت بها.

ويبدو التقديم الحسى أكثر وضوحًا فى المقطع الرابع، حيث يتجسد الفجر، فى صورة إنسان يختلس الخطا بين نجوم الليل، ويخلع على رداء الليل الحالك وشئ أنواره. ومع هذا التقديم الحسى، تأتى طائفة من المفردات اللغوية تتآزر معًا، بما لها من إحياءات فى خلق هالة من الروحانية، تتسق بها أطراف الصورة، ويشيع بها جو من العبق الدينى. وتلك المفردات هى : "الابتهال"، و"النبي"، و"الوحى"، و"الخشوع"، والذى يخص النفس فى هذه الصورة، الخشوع والابتهال، فلحظة انبثاق الفجر، فرصة للانعتاق من أسر المادة الأرضية، وبلوغ مرحلة الصفاء والنورانية. والدُّنو من الروح الأعلى.

ويبرز التقديم الحسى فى المقطع الخامس، فى صورة الشمس تلقى بنظراتها الساحرة إلى الأرض، وقد ترامت فى أحضان المياه الرقراقة. ومع أن الشمس تعود من حيث طلعت، وتهداً حركة الأرض وتنام -وهذه صورة حسية أخرى- فإن نفسه لا تسكن، ولا تنام، بل تظل معلقة بمغرب الشمس، لشعورها بوحدة مصدرهما.

وتتجاوب نفس الشاعر فى المقطع السادس مع الألحان والأنغام، التى يرمز إليها جميعًا، البلبل المغرد بين أغصان الورود، فيُطرب ويُشجى، ويثير فى النفس حنينًا وشوقًا إلى ماضيها البعيد.

وهكذا يمضى الشاعر مع العناصر الطبيعية السابقة، مصورًا تفاعل نفسه مع كل منها، واتحادها به، على نحو يجعل من السؤال الذى يطرحه فى خاتمة المقطع، نهاية طبيعية.

على أن هذه العناصر، في تصويرها الذى قدمه الشاعر فى المقاطع السابقة، أشبه بخيوط نثرها، ثم عاد ليجمعها، ويمسك بأطرافها، فى المقطع السابع والأخير، وهو مقطع يودى فى موضعه، دور لحظة التنوير فى القصة القصيرة، فى الوقت الذى يضيف فيه لمسة أخرى من اللمسات المنطقية فى التصميم وإحكام البناء. فالشاعر فيه يلتفت إلى نفسه، مخاطباً إياها بصيغة تفيد معنى الأمر لها بالاستزادة، وكأنما يقول لها : هاتى ما لديك ! لقد اكتشفت السر، وعثرت على الجواب، فأنت -ومثلك كل نفس إنسانية- نفثة فنان مبدع، أنت الريح والنسيم، أنت الموج والبحر، أنت البرق والرعد، أنت الليل والفجر. أنت كل ذلك، لأنك فيض الإله الذى فاضت عنه الحياة فى سائر مظاهرها وأشكالها. إنه إيمان الشاعر إذا بمبدأ وجدة الوجود. وقد يؤيد هذا التفسير، تعبيره فى قصيدة أخرى عن الاتحاد الصوفى بين الإله والكائنات، وتمثيل هذه الكائنات -أينما كانت وكيفما كانت- للحقيقة الكبرى، حقيقة النفس المتوحدة من الأزل، وإلى الأبد، إذ يقول :

كَحَّلَ اللَّهُمَّ عَيْنِي
بَشُوعٍ مِنْ ضِيَاكَ
كَأَنِّي تَرَاكَ
فِي جَمِيعِ الْخَلْقِ، فِي دُودِ الْقُبُورِ
فِي نُسُورِ الْجَوِّ، فِي مَوْجِ الْبَحَارِ
فِي صَهَارِيجِ الْبَرَارِ، فِي الزُّهُورِ
فِي الْكَلَا، فِي التَّبَرِّ، فِي رَمْلِ الْقَفَارِ
وَأَفْتَحَ اللَّهُمَّ أُذُنِي
كَأَنِّي تَعَيَّ دَوْمًا نِدَاكَ
مِنْ عُلَاكَ

فِي ثَغَاءِ الشَّاقَةِ، فِي زَارِ الْأُسُودِ

فِي نَعِيقِ الْبُومِ، فِي نَوْحِ الْحَمَامِ فِي هَدِيرِ الْبَحْرِ، فِي زَحْفِ الْفَمَامِ

.....

وإذا وضعنا القصيدة التي نحن بصددھا في سياقھا التاريخي، نجد أن الشاعر قد نظمھا في عام ١٩١٧، أي في تلك الفترة التي ترددت فيها أصوات الدعاة من النقاد والشعراء العرب، إلى التجديد في الشعر. وقد كان واحدًا من أبرزهم في المهجر. ومعنى ذلك، أنها تحمل ملامح التجديد، أو شيئًا منه على الأقل. وذلك واضح في مضمونها وشكلها على السواء. فهي من حيث المضمون، تنزع إلى التأمل والبحث عن أسرار الكون والإنسان، وهو لون من التجارب، لم يكن شائعًا بين الشعراء العرب في ذلك الحين. ومن حيث القالب، جاءت على النسق المقطعي، إذ تتألف من سبعة مقاطع، جميعها من مجزوء بحر الرمل. إلا أن المقاطع الستة الأولى، تتماثل في عدد الأبيات، فكل منها يتكون من ستة أبيات، تتساوى الأربعة الأولى في عدد تفعيلاتها، على حين يكون لكل بيتين متواليين قافية واحدة، فالبيت الأول والثاني بقافية، والثالث والرابع بقافية أخرى. ومع تساوي البيتين الخامس والسادس في طولهما، فإنهما لا يتحدان في القافية دائمًا، وإن كان البيت السادس موحد القافية في المقاطع الستة. أما المقطع السابع، فهو يتكون من خمسة أبيات فحسب.

ومع ما يبدو من التزام الشاعر بوزن واحد، من أوزان العروض المأثورة عن الخليل، فإن هذا الالتزام لم يكن التزامًا تامًا، فقد تحرر منه إلى حد ما، وأحدث شيئًا من التغيير في التفعيلة الأخيرة في بعض الأبيات. وذلك التغيير الذي أحدثه، لا يُقرُّه عروض الخليل.

ومهما يكن، فإن نعيمة بما أقدم عليه من تجديد في هذه القصيدة، إنما كان يستجيب لدعوته التي نادى بها في مقالاته، التي ضمها كتابه "الغربال"، كما عبر عنها بصورة أو بأخرى، في بعض مقالاته الأدبية.

الصحراء... والحواس المستنفرة
قراءة في شعر عنتره

أ. د/ أحمد درويش

لعل شاعرًا عربيًا، لم يصب من الشهرة والذيع في أوساط شديدة الاختلاف، ما أصابه عنتره بن شداد العيسى، الذي توفي في مطلع القرن السابع الميلادي (٦٠٠م، ٢٢ق. هـ).

فقد امتدت شهرته من عامة الناس، إلى عشاق الأدب العربي في بلاد الغرب، الذين حملوا معهم منذ الحروب الصليبية، أصداء قصة عنتره الخيالية، وعدوها من بدائع أدب العرب. ودارت مطابعهم منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، على دراسات حول عنتره، أعدها علماءهم المتخصصون، مثل كتاب المستشرق الألماني (توربكي) عن (عنتره) والذي طبع في هيدلبرج سنة ١٨٦٨، وامتدت شهرته في الطرف الآخر، في الأدب الشعبي الذي جسد من حكاية عنتره، نموذج (الفارس) العربي الأصيل، وامتد بها خارج الزمان والمكان، فكتبت ملحمة عنتره، التي يتحدث عنها بعض الباحثين على أنها (إلياذة العرب) والتي ظهر فيها عنتره، فارسًا يحارب في الجزيرة وفي خارجها، في الحبشة وإيران وبلاد الروم والفرنج وشمال أفريقيا، ويمتد به الزمن، فينازل الصليبيين. ومن خلال هذه الملحمة، يحتل عنتره جانبًا أسطوريًا، لم يشاركه فيه أحد من شعراء العرب المشهورين، باستثناء الحسن بن هاني أبي نواس، المتوفى ١٩٨هـ، بعد أكثر من قرنين من وفاة عنتره، والذي امتدت شهرته الأسطورية إلى جوانب أخرى في عالم المتعة واللهو. بين هذين الطرفين من الشهرة شبه الأسطورية أو الأسطورية لعنتره في الغرب والشرق، والتي تقوم على أساس (الفارس- الشاعر)، وجدت شهرة أخرى في أوساط رواة الشعر ودارسيه، تقوم على أساس (الشاعر- الفارس). ومن هذه الناحية، فقد اكتسب عنتره عند رواة الشعر القديم، مكانته بين فحول شعراء الجاهلية، وطبقة (أصحاب الواحدة)، كما يقول ابن سلام الجهمي (٢٣١هـ) في طبقات فحول الشعراء^(١)، وهي الطبقة التي غلب عليها فيما بعد، اسم (شعراء المعلقات)، وكانت ميمية عنتره واحدة من المعلقات الذائعة الصيت، بإجماع الرواة القدماء.

وإذا كان الأدب القديم، قد اهتم بعنترية فى جانبىه : الأسطورى والشعرى، فإن الأدب الحديث، قد امتد اهتمامه فى كلا الجانبين، فإلى جانب سريان الأسطورة فى الأدب الشعبى، اهتم فن الرواية الحديثة، بمعالجة شخصية عنترية الفارس العربى، فكانت روايات مثل رواية محمد فريد أبو حديد (أبو الفوارس... عنترية بن شداد) ورواية فؤاد البستاني (عنترية بن شداد). وكانت محاولات ودراسات الأدب الشعبى الحديث، للتعرف على أصول ملحمة عنترية بن شداد، والاهتداء إلى مؤلفها، أو مؤلفيها. وفى هذا الإطار، يعود البعض بها إلى الأصمعى فى القرن الثالث الهجرى، وإن كانت لغتها لا تحمل بصمات عالم لغوى كبير مثله. وينسبها آخرون إلى القرن السادس الهجرى لراوية، يسمى المؤيد بن الصائغ، أو يجعلونها كُتبت بإيعاز من العزيز بالله الفاطمى (ت ٣٨٦هـ)، ليشغل بها الناس.

ولعل الذين يُعَنَوْنَ بالدراسات النفسية، ويقلّمسون آثار المواقف على إبداع الشعراء، يجدون فى حياة عنترية عامة، وفى علاقته بالمرأة خاصة، ما يفتح كثيراً من أبواب المناقشات أمامهم، فهناك التناقض الحاد، الذى عاشه عنترية، وهو يحمل بين جوانحه نفساً عظيمةً: فروسيةً وخلقاً، ولكنها تختفى وراء قناع، كان يلقب حاملوه بأغربة العرب، وهم مَنْ ينتمون إلى أصلاب سادة من الجزيرة، وأرحام إماء مسترققات من الحبشة، وغيرها من بلاد أفريقيا السوداء، يُجْتَلَبْنَ فى رحلة الشتاء، ويُبْعَنَ فى رحلة الصيف، ويتسلى ببعضهن السادة، بين الموسمين. ويقع الأبناء ضحية عدم اعتراف السادة بأبوتهم لهم، وعدم الإصغاء إلى دبيب نفوسهم، التى تنمو وتكبر. وعنترية ينمو فى نفسه الفارس والعاشق، عندما يحب ابنة عمه عبلة، ولكنه يجد القناع الأسود والشفة الغليظة المشققة، قيّداً يحجمه، فتنفجر خوارق البطولة إثباتاً للذات، وروائع الشعر تنفيساً وتطهيراً وسمواً وتسجيلاً. ومن خلال الصراع بين الفارس الصلب والعاشق الرقيق، يولد نموذج (الفروسية العربية)، الذى كان مثار إعجاب الآداب الأوروبية، عندما اكتشفته فى القرون الوسطى، إبان

اتصالها بالحضارة العربية الإسلامية، وهو النموذج الذى أثر كثيراً فى السلوك والأدب الأوروبى الوسيط.

على أن علاقة عنتره بالمرأة، لم تقف عند نموذج عبلة (المعشوقة - القريبة - البعيدة)، وإنما امتدت إلى نموذج (سُهيّة) زوجة أبيه (العاشقة - الأم)، والتي يمكن أن تجسد عقدة (إليكترا)، عند من يهتمون بالعقد النفسية وتأثيرها فى الإبداع الأدبى، فسُهيّة العاشقة التى راودت عنتره عن نفسه، فاستعصم، وشت به عند أبيه، متهمة إياه بأنه هو الذى راودها، مذكرة بقصة امرأة العزيز ويوسف. وعندما يثور الأب، ويصب غضبه على ابنه ضرباً، وينكفى جسد زوجة الأب العاشقة الباكية، ليحول بين العصا والعبد، وليحتضن شَفَقَةً، ما استعصى على احتضانه غراماً، ويتفجر الشعر ليرسم هذه اللحظات المتناقضة:

تَجَلَّلْتَنِي إِذَا أَهْوَى الْعَصَا قَبْلِي كَأَنَّهَا صَنَمٌ يُعْتَادُ مَعْكُوفٌ^(٢)
الْمَالُ مَالُكُمْ وَالْعَبْدُ عَبْدُكُمْ فَهَلْ عَذَابُكَ عَنِّي الْيَوْمَ مَصْرُوفٌ

فالعبد الذى يُرَاوِدُ، ويستعصم ويهان، لا يفوته أن يرصد بعض ملامح الجسد الجميل، الذى يستحق أن يكون - فى زمن الجاهلية - صنماً جميلاً، يُطَاف حوله، وَيُعْكَفُ عليه.

لكننا لا نود أن نتوقف كثيراً أمام الملامح النفسية، بقدر توقفنا أمام وسائل البناء الشعرى، والتصوير منها على نحو خاص، فى شعر عنتره، الذى قد تثبت المراجعة، أنه لم يكن شاعراً عفويّاً، ولا مجرد فارس، يُرْجَعُ صليل السيوف برنين الكلمات، أو يكتفى بتسجيل مآثر الفارس. بل كان شاعراً صنّاعاً، (مستنفر الحواس) يرصد أدق ما يدور على الرمال حوله، من خلجات السمع والبصر والذوق واللمس والشم، ويعكسها فى بناء فنى محكم، يسمح للمتلقى عندما يزيل عن اللوحة بعض غبار العصور، أن يعيد رؤيتها، وكأنما "نفّض الصانع منها اليدين بالأمس نفّضاً"، كما يقول شوقى.

والواقع أننا محتاجون إلى أن نستنفر حواسنا نحن أيضاً، ونحن نقرأ الشعر بصفة عامة، وربما ونحن نقرأ الشعر الجاهلي على نحو خاص. وربما يكون من أسباب هذه الخصوصية، أن الشاعر الجاهلي لم يكن شاعراً مُدَوِّناً بالدرجة الأولى، وإنما كان شاعراً مُسَمِّعاً في إطار الخضوع لتقاليد لغة، تحمل من الملامح الشفوية، أكثر مما تحمل من الملامح الكتابية. وفي إطار تقاليد للتلقى، تعتمد على المجلس والرواية، أكثر مما تعتمد الصحف والرقاع. ولعل هذا قد دفع الشاعر، إلى أن ينقل أمام أعيننا كتلاً من المشاهد الثابتة أو المتحركة، تستطيع أن تقاوم النزعة إلى الذوبان أو النسيان، التي تهدد النشاط الشفاهي الذي تنتج الجماعة الصغيرة منه، ملايين الوحدات في اليوم، يتلاشى كثير منها تحت وطأة التشابه، وانقضاء الحاجة (العملية) إليه.

وقد تنبه بعض النقاد المحدثين إلى حاجتنا إلى استنفار مزيد من طاقات الحس، ونحن نقرأ الشعر الجاهلي. يقول الدكتور محمد النويهي في كتابه (الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه)^(٣): «نحن محتاجون في قراءة الشعر الجاهلي إلى تشغيل مخيلتنا البصرية، في تصور تفاصيل المنظر الموصوف، وتتبع أحداث الحركة المنقولة. فعلينا أن نترجم كل فقرة نقرأها إلى صورتها المرئية، كما كان خيالنا الطفولي يفعل بما نسمع ونقرأ من الأقاصيص الشائقة والأخبار المثيرة».

وسنتوقف أمام بعض اللوحات في شعر عنتر بن شداد، لنأمل بعض جوانب البناء الفني فيها، من خلال ما تلتقطه الحاسة من الواقع، وتعيد صياغته وهي ترسله إلى (عالم الشاعر)؛ ومن ثم يتجسد في القصيدة، رصداً فنياً صالحاً لأن يكون مصدراً للمتعة المتجددة.

ومن الطبيعي ونحن نقرأ القصيدة، أن نستعين بالحد الأدنى من الشروح اللغوية، في هوامش الصفحات، ليتم خلق نوع من الألفة المباشرة بين النص والمتلقى، بعد أن يتم إنعاش الذاكرة، بالمعنى (الأصلي)، دون أن يكون في ذلك

حكر على حرية الحركة الشعرية فى التعامل مع الكلمات، وخلق معانى جديدة لها. وسوف نسترشد فى هذه المرحلة من التعامل مع (المعنى)، بما أثاره (الأنبارى) أبو بكر محمد بن القاسم المتوفى فى ٣٢٨هـ، فى شرحه للقوائد السبع الطوال الجاهليات، بتحقيق العلامة عبد السلام هارون^(٤)، دون أن يكون فيما أثاره الأنبارى -متصلاً بشرح المعلقة- قيد على حركتنا فى استشارة القواميس، أو معجم الشاعر الخاص، وهو ما سنلجأ إليه بدرجة أكثر، عند الاستشهاد بأبيات من خارج المعلقة.

تبدأ معلقة عنتره بعين حائرة، تحمل هم نفس ملتاعة، لا تكاد تجد قولاً جديداً متميزاً، يلائم لوعتها المتميزة. فالشعراء تناولوا ثوب الشعر، فردموه، أى رَقَعُوهُ، ونفت كل منهم لواعجه من خلال التعبير الذى يميز تجربته على جانب منه، فلم يكادوا يغادرون فيه موضعاً للرقعة لمن يأتى بعدهم بلواعج جديدة، لم يغادروا فيه متردماً. وتلك أزمة (التعبير) الأولى التى يعانىها عنتره. أما أزمة دوافع التعبير فهى تتمثل فى (المكان) الذى يرتبط بالذكرى ويعين على القول، وهو (مكان) يتعرض لما يتعرض له (التعبير) من مخاطر (التشابه)، فإذا كان من الصعب، نسج تعبير ذى ملامح متميزة، فى ثوب كسقه الرُقْع، فإن من الصعب كذلك، تبين الملامح الخاصة لمكان، كان يكتسب مذاقه بوجود الأحبة فيه، فلما هجروه، تساوى بالأمكنة الأخرى من حوله، حتى لا يكاد يُعرَف، وتختلط فيه المعرفة بالتوهم:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ؟ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُُّمٍ؟^(٥)

إن هذه الحيرة التعبيرية والمكانية، التى عكسها مطلع المعلقة، سوف تشع فى الأبيات الثمانية التى تتلو بيت المطلع، وتظل عين الشاعر حائرة، بين نقطة ثابتة تقيم فيها عبلة، هى (الجواء) من بلاد نجد، ونقاط أخرى متغيرة، يحاول من خلالها العاشق، أن يقترب فى (الحزن) أو (الصمان) أو (المتثلم)، ولكنه يدرك مع تغيير مواقع محاولة الاقتراب، أن الأرض التى حلت بها، يحميها منه، زئير

مدافعين يحيطون بها؛ ومن ثم، فهو يطلق عليها (أرض الزائرين)، ويعلم أن مطلبها هناك عسير عليه. وها هو يأمل في أن يكون (الزمان) عوناً على تقريب ما بَعْدَه بالمكان، فتكون خضرة الربيع عوناً على أن يلتقى أهله وأهلها في متربع واحد، ولكن الزمان بدوره، ينثر الأهلين في متربعين فتحل جماعة بالغيلم، وأخرى بعنيزتين:

يَا دَارَ عِبْلَةَ بِالْجَوَاءِ تَكَلَّمِي	وَعِمَى صَبَاحًا دَارَ عِبْلَةَ وَأَسْلَمِي
وَتَحُلْ عِبْلَةُ بِالْجَوَاءِ وَأَهْلُنَا	بِالْحَزْنِ فَالْصَّمَّانِ فَالْمُتَثَلِّمِ
حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ	عَسِرًا عَلَى طِلَابُكَ ابْنَةَ مَخْرَمِ
كَيْفَ الْمَزَارُ وَقَدْ تَرَبَّعَ أَهْلُهَا	بِعُنِيزَتَيْنِ وَأَهْلُنَا بِالْغَيْلِمِ

إنه اغتراب يعانيه الشاعر على مستوى (التعبير)، الذى يفقد فيه مذاق الخصوصية، وعلى مستوى (المكان) الذى يفرق الأحبة، (والزمان) الذى يحبط أمل اللقاء.

هذا الاغتراب الواقعى، يدفع الشاعر، خلال البحث عن التوازن، إلى أن يقيم التوحد فى العالم الذى يمتلك أطرافه، ويستطيع أن يحطم فيه حواجز الزمان والمكان، ويجد ذاته من خلال خصوصية التعبير. وهو عالم التخيل، إنه يستطيع أن يعود إليه، متأملاً فى أناه، بحواسه المستنفرة، ليلتقط الجزئيات، يعيد ترتيبها ويجمع شتاتها، ليحقق التوحد الذى ينشده.

ومن ثم، فإن أبيات الشتات المكانية والزمانية تلك، تعقبها استعادة للحظة الرحيل، التى كانت نهاية لحظة التوحد، وهى استعادة، سوف نرى فيها مدى تيقظ حواس العاشق فى الليل البهيم.

إِنْ كُنْتَ أَزْمَعْتَ الْفِرَاقَ فَإِنَّمَا	زُمْتُ رِكَابُكُمْ بِلَيْلٍ مُظْلِمٍ ^(٦)
--	---

مَا رَاعَى إِلَّا حَمُولَةَ أَهْلِهَا وَسَطَ الدِّيَارِ تَسْفُ حَبَّ الْخَمْخَمِ^(٧)
فِيهَا اثْنَتَانِ وَأَرْبَعُونَ حَلُوبَةً سُودًا كَخَافِيَةِ الْغُرَابِ الْأَسْحَمِ^(٨)

وأول ما يلفت النظر في البناء الفني للوحة الرحيل هذه، هو حرف (إن) الذى يتصدرها، والذى يشى بأن الحدث التالى لها، يتعلق بالمستقبل أكثر من تعلقه بالماضى، كما يقول النحاة: «ومهما كانت صيغة فعل الشرط أو جوابه، فإن زمنها لا بد أن يتخلص للمستقبل المحض، بسبب وجود أداة الشرط الجازمة، بالرغم من أن صورتها أو صورة أحدهما، قد تكون أحياناً غير فعل مضارع، إذ من المقرر أن أداة الشرط الجازمة، تجعل زمن شرطها وجوابها مستقبلاً خالصاً»^(٩).

فحدث الرحيل، لا يريد وجدان الشاعر أن يرصده، باعتباره حدثاً قد تم فى الماضى، وإنما تترك الصياغة فرجة فى حائط الماضى الأصم، وتجعله -من خلال الأداة- لا يتسرب كلية من دائرة المستقبل، ليتسع مجال الحركة أمام التخيل.

فإذا عدنا إلى المناخ الذى ترسمه لوحة الرحيل، لاحظنا غلبة الظلمة والسواد عليه، فالركائب علقت لها الأزمة فى ليل مظلم، والنياق التى رحلوا عليها، سوداء مظلمة، كريش جناح الغراب الأسود. ولا يمكن أن تبعد دلالة رمز السواد على الحزن عن مخيلتنا، خاصة إذا أضفنا إليه، دلالة رمز الغراب على البين والفراق. ومع أن الرمز الأخير يكمن -فى واقع الأمر- فى (صوت الغراب)، إلا أنه تسرب هنا إلى لون ريشه، الذى اصطبغت به نياق الرحيل. ولقد قاد هذا الجو المظلم، الذى من شأنه أن يعطل حاسة البصر، قاد الشاعر إلى استنفار حاسة (السمع)، فهو لم يتلق إشارة الرحيل، إلا من خلال صوت الإبل التى تسف حبب الخمخم، وكأن صوت الحركة غير العادى فى ليل القبيلة -مُمَثِّلاً فى صوت أضراس النياق، وهى تطحن طعامها فى جلبة غير معتادة- قد أوقظ الهواجس فى نفس العاشق المتوجس، الذى يخاف الرحيل ويتوقعه، لكن الذى يلفت النظر حقاً، هو أن توقظ حاسة السمع وحاسة البصر فى هذا الليل البهيم، فتقترب من القافلة

المتأهبة، وتخترق الظلمة لتحيط بها. ومع أن نياقتها مجللة بالسواد الحالك، ومع أن الليل شديد الظلمة، فإن حاسة البصر المستنفرة، لا تكتفى بالإحاطة بمجمل المشهد العام، وإنما تعطي إحساساً بأنها أحاطت بتفاصيله عددًا، فهناك اثنتان وأربعون ناقة سوداء، أحصيت في ليلة مظلمة، والصورة لا تخلو من إشعاعات مجنحة، خاصة إذا أضيفت إليها دلالات العدد. والأربعون، تحمل للغة معنى المبالغة، ولا تبتعد دلالة الاثنين أيضًا عن الإشارة إلى معنى الكثرة غير المحددة، وهو معنى ظل يلزم صيغة التثنية في العامية المصرية حتى الآن.

حاسة السمع تلتقط إذن همهمات الرحيل، وتستنفّر على أساسها حاسة البصر، التي تستيقظ استيقاظًا خياليًا مجنحًا، فلا تكتفى برصد القافلة السوداء في الليل، وإنما تحصيها عددًا، كأنما تتلمسها واحدة واحدة، لتعرف أيها ناقة الحبيبة الراحلة^(١١). ولعل هذه المخاطرة، التي تدفع بالمحبة إلى بؤرة الصورة ولو ضمنيًا، هي التي تجعل حواس أخرى تستيقظ أو تستنفّر، لتكمل بناء الصورة من قريب، فبعد حاسة السمع والبصر، تأتي حاسة الذوق، ثم حاسة الشم، وهما حاستان تدلان على غاية القرب، وخاصة حاسة الذوق، التي تتطلب الاتصال المباشر بين الطرفين، في هذا الإطار تأتي صورتان التاليتان.

إِنْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذْبٌ مُقْبَلُهُ، لَذِيذِ الْمَطْعَمِ^(١١)
وَكَأَنَّ فَارَةً تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْفَمِ^(١٢)

فلذة المطعم صورة مذاق واتصال حسي، ومع أن الصورة التالية المتمثلة في رائحة المسك، يمكن أن تدل من خلال إحياء الشم، على وجود مسافة ما فاصلة، فإن التعبير بالفعل (سبقت)، يوحي بأن الصورة متحركة، وبأن المسافة الفاصلة، تتآكل، ولكن ضمير المخاطب المفرد في الأبيات، ربما لا يستسيغه القارئ العصري بسهولة، فالحديث هنا عن المحبوبة وجمالها، والمحب يقول إنها «تأسرك» ببسمتها، وتسبق (إليك) من فمها رائحة المسك. وربما كانت الطريقة الأخرى في

التعبير، والتي يشير إليها البلاغيون بحذف المفعول -إنها تأسر وتسبق رائحتها- أكثر مناسبة لجو التوحد والخصوصية، الذى تبثه الصورة هنا.

غير أن الصورة البصرية، تعود هنا مرة أخرى للظهور، ولكنها تعود من خلال وسيلة جديدة، يمتد من خلالها أحد طرفى التشبيه، فيتم التركيز عليه والتشعب، حتى ليبدو وكأنه هدف بذاته. واللوحة البصرية التى تجسدها الصورة التالية، أثارت بالفعل جدلاً عند النقاد القدماء والمحدثين، وأحدثت لبساً، ربما يعود إلى الأخذ بالمدلول الشائع لبعض الكلمات، وتنحية مدالوت أخرى، قد تكون أقل شيوعاً، ولكنها أكثر تناسقاً مع مناخ اللوحة. والصورة تأخذ جزئية دقيقة فتفصلها، فبعد الحديث عن الابتسامة الآسرة، التى تفوح منها روائح قارورة العطار المفعم بالمسك، تأتى صورة بصرية لنفس اللقطة، لإعادة تجسيد طيب رائحة الابتسامة. وهى صورة الروضة البكر التى يمتد تفصيلها على مدى خمسة أبيات:

أَوْ رَوْضَةٍ أَنْفٍ تَضَمَّنَ نَبْتُهَا	غَيْثًا قَلِيلَ الدَّمَنِ لَيْسَ بِمَعْلَمٍ ^(١٣)
جَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بَكْرٍ ثَرَّةٍ	فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدَّرْهِمِ ^(١٤)
سَحًا وَتَسْكَابًا فَكُلُّ عَشِيَّةٍ	يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ ^(١٥)
وَحَلَا الذُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ	غَرْدًا كَفِعْلِ الشَّارِبِ الْمُتَرَنَّمِ ^(١٦)
هَزَجًا يَحْكُ ذِرَاعُهُ بِذِرَاعِهِ	قَدَحَ الْمُكَبِّ عَلَى الزُّنَابِ الْأَجْذَمِ ^(١٧)

إن اللوحة امتداد يتلاحم فيه الشم مع البصر، فالرائحة الطيبة، التى كانت تشبه ريحة قارورة المسك، تنبعث قوتها من حاسة الشم أولاً، دون أن تتأثر تأثراً جوهرياً بالحواس الأخرى، وإن كانت قابلة لبعض التأثيرات العرضية أو الشكلية بها، ذلك أن جودة ريح المسك، هى التى ينبعث منها التأثير، ولا يغير من درجة ذلك التأثير، أن تكون قارورة المسك من ذهب، أو من فضة، أو من زجاج، أو أن تكون (فارة تاجر)، فكل تلك مؤثرات عرضية تأتى من حواس البصر أو

اللمس، لكن الشاعر ينتقل بنا فى الصورة التالية، إلى لون آخر من التأثير الحسى، يستنفر من خلاله، حاسة أخرى، هى حاسة البصر، مع المحافظة على الخيط الرئيسى، الممتد فى شكل الرائحة الزكية بين الصورتين. فرائحة المحبوبة، تذكر بالروضة الأنف، الكامنة فى مكان غير معلوم ولا مطروق، فهى أقل تعرضاً لوطء الأقدام، وأكثر احتفاظاً ببكارتها، وقد استقبلت من الأمطار زخاتها الأولى، فتركت بها حلقات من الماء الرقراق، مستديرة لامعة كالدرهم، ولم يزل الماء يعتادها هوناً، لم ينقطع عنها، فاخضرت وأزهرت، وشدت رائحتها قوافل النحل الباحثة عن رحيق تمتصه، فأصابته من رحيقها ما أشبعها وأثملها، فغنت ورقصت، وأرادت أن تعبر عن بهجتها بالتصفيق وحك الأذرع، ولكن رغبتها فى البهجة، تحول دونها وسائلها التى تقصر بها، فأذرعها قصيرة، ولكن رغبتها قوية؛ وهى من ثم تحاول كما يحاول الأجذم مقطوع الذراعين، أن يستخرج الشر من الزناد، فيقرب ما بين أصول أذرع، ويحك الزنادين، فينبعث الشر، ومنه تتولد علائم الحياة.

هذه هى الملامح العامة للصورة، التى تمتزج فيها حاستا الشم والبصر، وتلتقى فيها المحبوبة بالروضة العطرة الخضراء. ولقد أطل الشاعر هنا فى الوقوف أمام ملامح الصورة التفصيلية، بالقياس إلى الصور السابقة. وربما كان من دوافع ذلك، شدة الاتصال بين صورة الأنثى وصورة الأرض فى الوعى العربى، حتى إن كثيراً من المفردات التى تستخدم فى إحدى الصورتين، تستخدم فى الأخرى على نحو يكاد لا يستشعر فيه رائحة المجاز، مثل الآيات القرآنية: ﴿نساؤكم حرث لكم﴾ و ﴿أرضاً لم تطنوها﴾، ﴿حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت﴾ وكثيرة هى التعبيرات التى تلتحم فيها الصورتان. ومن هنا، فإن الشاعر يحس وكأنه يتحدث عن محبوبته، ولعله من خلال ذلك، حرص على أن يكرر صفة البكارة، ثلاث مرات، وهو يحدد ملامح الصورة. فالروضة (أنف) لم تمس، وهى ليست (بذات معلم) لم تطأها قدم، وزخات المطر (بكر) حرة. ولاشك أن عنصرة هنا، وهو

يبرز على صورة الأرض العطرة، وجه المحبوبة الآخر، يخلع على أحد طرفي التشبيه، ما يحلم به في الطرف الآخر.

أما الصورة التفصيلية للذباب وسط الروضة، فقد لفتت نظر الأقدمين، يقول ابن قتيبة^(١٨): «ومما سبق إليه ولم يُنَازَع فيه، قوله:

وَخَلَا الذُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ غَرِدًا كَفَعَلَ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّمُ
هَزَجًا يَحُكُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ فَعَلَ الْمُكِبُّ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْذَمُ

وهذا من أحسن الشبه...» أ. هـ.

وكلمة (الذباب) هي مفتاح هذه الصورة. وهي الكلمة التي يمكن أن تكون أداة للتنفير منها، خاصة إذا اقترنت في ذهن القارئ المعاصر، بالحيشرة الصغيرة، التي تحمل الأمراض والعدوى، وتلح على الوجه البشري، فيذبها ثم تعود بسرعة من جديد، وينبغي أن نذب نحن هذا المعنى قليلاً عن مخيلتنا، خاصة في إطار لغة كالعربية، يبقى فيها المصطلح وتتسع ظلاله ودلالته، على مدى خمسة عشر قرناً، فليس من الضروري أن يكون مفهوم الذبابة عند عنتره، مطابقاً تماماً لتصورنا الحالي لها، خاصة أن الكلمة اللغوية، تقبل كثيراً من التصورات. يقول المعجم الوسيط عند تعريفه للذباب: «الذباب يطلق على كثير من الحشرات المجنحة»^(١٩) وصاحب القاموس المحيط يقرن بين كلمة (الذباب) وكلمة (النحل)، إن لم يكن في المعنى، ففي خصائص الصياغة^(٢٠)، بل إن كلمة الذباب تتحد في بعض مرادفاتها، مع كلمة (عنتره) اسم الشاعر. يقول قطرب، فيما يرويه عنه الأنباري^(٢١): «عنتره يكون مشتقاً من العنتر وهو الذباب»، فالحركة المجنحة إذن لهذا الكائن الصغير الطموح المغنى، ينبغي أن تكون هي بؤرة التفسير الشعري، التي قد يلتقي فيها عنتره مع الذباب، ليس فقط في الاشتقاق اللفظي البعيد، كما رأى قطرب، ولكن في اتحاد الحالة، والاقتراب من الروضة رمز المحبوبة، والامتصاص من الرحيق والانتشاء

والتغنى حوله ، دون خوف من (زئير الرجال) الذين يمنعون عبلة ، ويحولون أرضها إلى (أرض الزائرين). ويكمل صورة الالتحام بين لحالتين ، طرف الصورة الآخر ، صورة المجذوم ، المقطوع الأذرع ، الذى يكب على الزناد ، رغم قصر الوسائل ، ويصر على أن يتولد الشرر ، ليزرع له الدفء والضوء ، أليست هذه هى الصورة العميقة ، للفارس العاشق ، الذى يمنعه القناع الأسود ، والشفة المشقوقة ، أن يقدح الزناد ، كما يقدحه كل العاشقين ، وتقص أطرافه ، ولكنه يصر رغم ذلك ، على المحاولة ، ويؤديها وهو ثمل من حلاوة الرحيق مترنم بغناء العشق.

إن صورة المحبوبة ، تكمن طوال فترة الإيغال فى الروضة الخضراء العطرة. وإذا كان ذلك الإيغال ، قد حقق التوازن ، وأقام التوحد المفتقد أمام واقع الفرقة ، فإن الشاعر ما يلبث أن يردنا مرة أخرى إلى الواقع بخشونته :

تُمْسِي وَتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ	وَأَبَيْتُ فَوْقَ سَرَاةٍ أَذْهَمَ مُلْجَمٍ ^(٢٢)
وَحَشِيَّتِي سَرَجٌ عَلَى عِبْلِ الشَّوَى	نَهْدٍ مَرَاكِلُهُ نَبِيلِ الْمَحْزَمِ ^(٢٣)
هَلْ تُبْلِغُنِي دَارَهَا شَذِيَّةٌ	لُعْنَتُ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصَرَّمٍ ^(٢٤)
خَطَّارَةٌ غِيبِ السُّرَى زِيَّافَةٌ	تَطِيسُ الْأَكَامَ بِوَخْذِ خُفٍّ مَيْثَمٍ ^(٢٥)
وَكَاَنَّمَا أَقْصُ الْأَكَامِ عَشِيَّةٌ	بِقَرِيبٍ بَيْنَ الْمَنْسَمِينَ مُصَلَّمٍ ^(٢٦)
تَأْوِي لَهُ قُلُوصُ النَّعَامِ ، كَمَا أَوَتْ	حَزَقُ يَمَانِيَّةٍ لِأَعْجَمَ طَمْطَمٍ ^(٢٧)
يَتَبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ	حَدَجٌ عَلَى نَعَشٍ لَهْنٍ مُخَيَّمٍ ^(٢٨)
صَعْلٌ يَعُودُ بِذِي الْعَشِيرَةِ بَيْضُهُ	كَالْعَبْدِ ذِي الْفَرَوِ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ ^(٢٩)

إنه الواقع الذى يتجسد من خلال المقابلة ، بين فراش المحبوبة الرقيق وفراش المحب الخشن ، من خلال ثلاث علائم زمانية : الإمساء ، والإصباح ، والمبيت. وهى علائم تشكل نصف طرف الدائرة الزمانية ، وتترك بقية الدائرة ، يغمرها ضوء النهار ، وتتحرك عليها مفردات الصورة كما سنرى ، ولكننا إذا بقينا

قليلاً في نصف الدائرة الأول، فسوف نجد أن الشاعر قد اختار اللحظة الأولى واللحظة الأخيرة لمحبوبته، الإمساء والإصباح. واختار لنفسه لحظة محاصرة بين اللحظتين، وهي المبيت. وفي الوقت ذاته اختار للحظتيها طابع الثبات، فهي فوق حشية ناعمة، تسلمها لحظة الإمساء للحظة الإصباح، مروراً -بالضرورة- بلحظة المبيت التي سكت عنها، وهو يرصد ليل المحبوبة، وهي في الوقت ذاته، أكثر اللحظات حاجة إلى السكينة. ولعله من أجل هذا، يختارها لنفسه، لحظة وحيدة ويصورها قلقاً، فهو يقضيها فوق ظهر حصان، أسود ملجم. ولنلاحظ أن صفة السواد، التي لونت ليل رحيلها، تعود لتلون ليل رحيله هو أيضاً. إن لقطة الرحيل، سوف تستدعي بالضرورة، وصف الراحلة. واللافت للنظر هنا، أن عين الشاعر تلتقط راحلتين مختلفتين: الحصان والناقة. ولا يبدو في سياق بناء الصورة، الجزم برصد التعاقب أو التوازي بينهما، فقط يبدو الحصان، وقد أصبح ظهره حشية مع قوته ومهابته. وتبدو الناقة أملاً، يحلم أن يحمله إلى الديار. ومن خلال هذا الحلم، يبدو أفق المدى، الذي لا بد أنه واقع زمانياً في طرف الدائرة المسكوت عنه، بين الإصباح والإمساء، لأن الأضواء التي تلقيها عين الشاعر على الصحارى من حوله، تستنفر حاسة البصر عندنا، وتجعلنا نلتفت معه إلى كائنات تدب فوق رمال الصحارى، راحلة مثله، يحدوها الحب والقوة، كما يحدوه، وتعانى من الظلم، كما تعانى طبقة العبيد التي ينتمى إليها.

إن الحصان قوى القوائم والعظام، ضخم المراكل، تتطلع العين إلى موضع حزامه في نبل ومهابة. ومع ذلك، فإن صورته التي تلتقط له هنا، تبدو وكأنها صورة ثابتة، إنه أشبه بقاعدة ترتكز عليها (الحشية)، التي يبيت عليها الشاعر، فهو فارسٌ عَرَّشُهُ الخيل، بكل ما في ذلك من تحفز وانطلاق بالقوة. أما الشق الثانى من الصورة -وهو المتصل بالناقة- فيبدو مخالفاً ومكملاً للشق الأول، فهو شق متحرك، فى مقابل الثابت هناك، وهو نهارى فى مقابل الليلي. ولقد جاءت

الإشارة إلى الحركة من خلال فعل الأمنية والهدف الذى يتصدر الصورة: «هل تبلغنى دارها شذنية؟» وهى أمنية، تستلزم الحركة التى تعين عليها راحلة مؤهلة نشطة، فهى مؤهلة من خلال أنها لا تُستَغَلُّ فيما تستغل فيه النياق الأخرى، فهى لا تحمل، ولا تلد، ولا ترضع (لعنت بمحروم الشراب مصرم)؛ وهى من ثم معدة لقطع (المسافات الطويلة) فحسب، ثم هى نشطة، تسرى الليل كله مسافرة، فلا ينال منها التعب، وتشاهد (غيب هذا السرى)، وتهز ذيلها يُمَنَّةً ويسرة، من وفرة نشاطها وسرعتها، ثم تضرب الروابى بخف شديد الوطء.

إن صورة الناقة التى ولدت هنا من صورة الحصان دون فاصل مرئى، ستلد بدورها صورة النعام. ومادامت السرعة قد بلغت مداها، وتداخلت من خلالها فى حدقة الحواس المستنفرة، مشاهدة الطبيعة فى الصحارى الشاسعة، والشاعر لا يلجأ إلى أدوات الربط، ولا إلى أدوات الانتقال، وإنما إلى كيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد، التى تتاح للحواس، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع، إلى المناخ المتميز لعالم الشعر.

إن (الظليم) ذكر النعام، سوف يتسلل إلى الصورة هنا تسلاً خفياً، كما يحدث فى طريقة (التداخل والإحلال) فى التصوير السينمائى، فإذا كانت الناقة التى يمتطيها الشاعر، تطأ الروابى، وتطس الأكام بخف قوى عريض، فإن الشاعر أيضاً (يطس الأكام) أو يقصها، على ظهر نعام صغير الخف، سريع العدو. ولنتأمل طريقة التداخل والإحلال الخفية، فى أعلى الصورتين، يوجد الشاعر الراكب، القاصد دار المحبوبة، ولكنه مسكوت عنه فى الصورة الأولى. فالناقة هى التى تضرب الروابى، ومصرح به فى الصورة الثانية، فهو الذى يضرب الروابى. وفى أسفل الصورتين، يوجد الخف الذى يلامس الأرض، لكنه فى الصورة الأولى خف عريض قوى لناقة تطأ الأرض بقوة، وفى الصورة الثانية خف ضيق (قريب ما بين المنسمين) لذكر نعام سريع، ولا يكاد يلامس بقعة، حتى يلامس تاليتها. ومن خلال

اشترك أعلى نقطة فى الصورتين، وأدنى نقطة فيهما، يتسرب الإحلال شيئاً فشيئاً؛ فنجد أمامنا ذكر النعام بدلاً من الناقة، كما وجدنا الناقة من قبل، تحل محل الحصان، لكن موجة الإحلال والتداخل لن تقف عند حد، فسوف يفاجئنا الشاعر بأنه هو نفسه، سيدخل فى إطار دائرة التداخل والإحلال، وسنرى شرائح من صورته النفسية أو المعنوية، تتسرب إلى داخل صورة قافلة النعام، التى يتقدمها (الظليم)، وتستترشد هى فى عدوها بحركة أعلى نقطة فيه، والتى تبدو وكأنها قمة هودج مخيم (ولنتذكر أن الهودج يكون على ظهور الإبل، فتعود الصورة إلى التداخل من جديد).

يَتَّبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّه
حَدَجٌ عَلَى نَعَشٍ لَهُنَّ مُخِيمٌ

أما التداخل بين الشاعر والنعام، فيأتى من التأمل الدقيق فى الملامح التى اختارتها الصورة من ذكر النعام، وهى ملامح مشتركة مع طبقة العبيد، التى ينتمى إليها الشاعر، فذكر النعام مصلم أى مقطوع الأذنين، وتلك سمة تذكر بالاختلاف الشكلى، الذى يعانى منه العبد، فى شكل تشقق الشفة أو حتى صلم الأذن، ثم إنه حتى وهو يقود الجماعة، ويزدهى برأسه الطويل الذى يسترشد به القطيع، ويتبادلون خلال ذلك، همهمات صوتية غائمة، لا يرتسم منها فى حواس الشاعر المستنفرة، إلا مهمة العبد الحبشى الأعجمى، راعى القطيع فى الصحارى، عندما تتشابه كلماته الغامضة، مع رغاء الإبل التى تأوى إليه.

تَأْوِي لَهُ قُلُوصُ النَّعَامِ، كَمَا أَوَتْ
حَزَقُ يَمَانِيَّةٍ لِأَعْجَمٍ طَمْطَمٍ

إن التداخل الذى قرب العبد الإنسان من ذكر النعام، سوف يكمل الدائرة، لكى يخلع على النعام أيضاً مشاعر الإنسان، ولكنها محصورة فى نطاق العبودية، فالظليم ذكر النعام، له أيضاً أطفال يرعاهم، وبيض يعود فى منطقة (ذى العشيرة)، ولكنه أيضاً وهو يتردد هناك برأسه الطويل، لا يرسل إلى الحواس إلا صورة العبد الطويل المقطوع الأذن.

صَعْلُ يَعُودُ بِذِي الْعَشِيرَةِ بَيْضُهُ كَالْعَبْدِ ذِي الْفَرِّو الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ

وهنا تكتمل دائرة التداخل والإحلال، فلا نرى أمامنا إلا صورة كبرى واحدة، مصوغة من الشاعر والكائنات المحيطة به.

إن النعام الذي حل محل الناقة في الصورة، سوف يفسح لها المجال لإعادة الظهور مرة أخرى، لأن الرحلة على وشك الانتهاء، والدائرة على وشك الاكتمال، والشاعر في لوحة الرحلة الأخيرة، يهتم برصد مَلْمَحَيْنِ: ملمح السرعة وهي في قمتها، وملمح السكون وهو في بدايته. وهو يستثير في رسم الملمحين، مجمل الحواس المتاحة سمعية أو بصرية أو لمسية، حتى تصل لنا الصورة، مغلفة بالمناخ الصحراوي الذي ولدت فيه.

وَكَأَنَّمَا تَنَأَى بِجَانِبِ دَفِّهَا الـ	وَحَشِيٌّ مِنْ هَزَجِ الْعَشِيِّ مُؤَوِّمٌ ^(٣٠)
هَرُ جَنِيبٌ كُلَّمَا عَطَفَتْ لَهُ	غَضَبِي اتَّقَاهَا بِالْيَدَيْنِ وَبِالْفَمِ ^(٣١)
بَرَكَتْ عَلَى جَنْبِ الرِّدَاعِ كَأَنَّمَا	بَرَكَتْ عَلَى قَصَبٍ أَجَشٍّ مُهْضَمٍ ^(٣٢)
وَكَأَنَّ رَبًّا أَوْ كَحِيلًا مُعْقَدًا	حَشَّ الْوَقُودُ بِهِ جَوَانِبَ قُمْقُمٍ ^(٣٣)
يَنْبَاعُ مِنْ ذِفْرَى غَضُوبٍ جَسْرَةٍ	زَيَّافَةٍ مِثْلِ الْفَنَيْقِ الْمَكْدَمِ ^(٣٤)

إن ملمح السرعة القصوى، يتجسد من خلال بعض الصور الشائعة في الشعر الجاهلي. وهي صور ناتجة من شدة التأمل في الراحلة، لكثرة ملازمتها وشدة الألفة معها. ومن هذه الصور، التفرقة بين جانبي الناقة أو بين ذفريها، فهناك الجانب الأيسر، وهو الذي يتم منه ركوب الناقة عادة، ومنه كذلك يتم حلبها، ومن ثم يسمى بالجانب الإنسي. وهناك الجانب الأيمن، وهو الذي يكون أكثر تعرضًا لسوط الراكب، لأنه يكون عادة في يده اليمنى، ومن ثم فقد توارثت أجيال النياق سوء الظن، مما يمكن أن يأتيها من الجانب الأيمن، ولعلها لذلك أصبحت ميالة لأن يكون جانبها الأيمن شرسًا. وهو هنا سمي بالجانب الوحشي. أو الدَّفِّ

الوحشى، وناقة عنتره تسرع فى سيرها، كأن هراً تعلق فى جنبها الوحشى،
يتشبث به بأظافره الصغيرة؛ فتغار الناقة ويزداد سيرها سرعة. وهذه الصورة كثيرة
الورود فى الشعر الجاهلى، يقول الأعشى:

بِجِلَالَةٍ سَرَجٍ كَأَنَّ بَغْرَ زَهَا هَرًّا إِذَا انْتَعَلَ الْمَطِيُّ ظِلَالَهَا

ويقول أوس بن حجر:

وَالْتَفَّ دِيكَ بِرِجْلَيْهَا وَخِنْزِيرُ

على أن عنتره، يريد أن يجعل لهذه السرعة مذاقاً متميزاً، فهى ليست
سرعة تتجسد فى خط مستقيم، وإنما يميل الجسد إلى التكور خلال الانطلاق، ولعل
ذلك يساعد على مجابهة قوة الريح فى الصحارى، فالعنق دائم الالتفاف إلى
الجانب الأيمن، يتقى السوط المتوقع حيناً، ويبحث فى غضب عن القط الكامن فى
جنبه حيناً آخر، لكن القط - المتوهم - بدوره لا يكف ولا يستسلم، فكلما جرت
التفاتة غاضبة، اتقاها معابثاً باليدين والفم. ولقد أضافت (كلما) هنا معنى الديمومة
فى الصورة، والحركة المتولدة عن الحركة. وهو معنى لا يوحى به بناء الصورة فى
بيت الأعشى أو بيت أوس.

وبلوغ السرعة هذا المدى، يقدم لوناً من الإيجاز فى الزمن، وطقى المسافات،
ويجعل (السرد الشعري) فى غير حاجة إلى وصف التفاصيل؛ ومن ثم فإن الذى
يأتى بعد هذه الصورة مباشرة، هو مشهد الإناخة المؤذن بنهاية الرحلة. ومن اللافت
للنظر أن عنتره يقدم لنا صورة سمعية لنهاية الرحلة، كما بدأ اللقطة الأولى للرحلة
بصورة سمعية، من خلال سماعه للإبل فى جوف الليل (تسف حب الخمخم).

فقد جاءت الصورة الأخيرة كذلك سمعية، من خلال سماع صوت الإناخة،
وقد تكسرت تحت أقدام الناقة، أعواد القصب الأجش:

بَرَكَتْ عَلَى جَنْبِ الرِّدَاعِ كَأَنَّمَا بَرَكَتْ عَلَى قَصَبِ أَجَشٍّ مُهَضَّمٍ

وكان الصورة السمعية الأخيرة، رجع لصدى الصورة السمعية الأولى، فى مكان ناء بعيد، لكن السكون إذا كان قد أطفأ موقد الحركة عن القدر المتوهج، فما تزال آثار الغليان والبخار، قوية على جسد القمقم، إنه العرق ينضج من جسدها كالقطران الأسود اللزج، أو كالنفط المعقد، وينبعث من خلف الأذن. وقد غلى جسدها كقمقم النحاس، الذى أوقدت عليه النيران، لكنها ما تزال ناقة طويلة سريعة قوية كفحل الإبل الغليظ.

إن هذا المنهج التصويرى الدقيق، يشيع فى شعر عنتره على اختلاف أنفاسه، فهو يشيع عنده عاشقاً (متجلداً) أو متأبياً، كما رأينا فى لوحات المعلقة التى عرضنا لها. ويشيع عنده كذلك عاشقاً (هائماً)، يكاد يتداعى رقةً، رغم فروسيته الغليظة الصلبة. ويحتفظ ديوان عنتره بغنائية رقيقة، تمثل نمطاً غزلياً يختلف عن الأنماط الغزلية الحسية، التى كانت شائعة فى العصر الجاهلى، وتكاد تمثل جذراً من الجذور البعيدة للقصيدة الغزلية العذرية، التى شاعت فى العصر الأموى على نحو خاص، وكانت واحدة من النماذج التى مثلت الشعر العربى لدى الآداب الأخرى، وأثرت فيها، من خلالها. وغزلية عنتره تبعث من الطلل، الملمح المكانى الذى يهيج الذكريات، ويحفظها فى وجدان العاشق، ويطبّعها فى ذاكرة الفن. وهذا الطلل، طلل عبلة، الحديث العهد بأهله، تتحدد ملامحه المحيطة:

بَيْنَ الْعَقِيقِ وَبَيْنَ بُرْقَةٍ تَهْمَدُ طَلُّ لِعَبْلَةٍ مُسْتَهْلٍ الْمَعْهَدِ

والذكريات ما تلبث أن تنبعث فى شكل (أنس) الجماعة، بل وضائها، لكنه أنس ينعكس فى الصورة فى شكلها الفنى. أما الجمال المفرغ من الأنس، فلا يلبث أن يرتد وحشة وشجناً، ينمو فيختفى (الأنس) من مسرح الفتيات، ليكون

المكان (مسرح الآرام)، ثم تختفى الآرام الصامتة، التي تثير ذكريات الجمال والأحبة دون أن تغرى، أو تعرف لغة الشجو سماعاً أو إنشاداً، ليظهر بديلاً عنها كائنات تملك رموز الصوت المعبر، سواء كان صوتاً يعبر منذراً بالبين، مثل صوت الغراب الأسود، أو مثيراً للشجو والحنين، مثل طائر الدوح. وهنا تبتعد اللوحة عن رموز الأنس المفقود، والجمال الصامت، لتنتقل إلى حواريات (العاشق) و (الطائر) لصوته، الذى يمثل قمة الشجو والحنين، ليقنعه الشاعر بأن شجوه أشد، وحنينه أقسى:

يَا مَسْرَحَ الْآرَامِ فِي وَادِي الْحِمَى	هَلْ فِيكَ ذُو شَجْنٍ يَرُوحُ وَيَغْتَدِي ^(٣٥)
فِي أَيْمَنِ الْعَلَمَيْنِ دَرَسُ مَعَالِمٍ	أَوْهَى بِهَا جَلْدِي وَبَانَ تَجَلْدِي ^(٣٦)
مِنْ كُلِّ فَاتِنَةٍ تَلَفَّتْ جِيدُهَا	مَرَحًا كَسَالِفَةَ الْغَزَالِ الْأَغْيَدِ ^(٣٧)
يَا عَبْلُ كَمْ يَشْجَى فُؤَادِي بِالنَّوَى	وَيَرُوعُنِي صَوْتُ الْغُرَابِ الْأَسْوَدِ ^(٣٨)
كَيْفَ السُّلُوءُ وَمَا سَمِعْتُ حَمَائِمًا	يَنْدُبْنَ إِلَّا كُنْتُ أَوَّلَ مُنْشِدٍ؟ ^(٣٩)
وَلَقَدْ حَبَسْتُ الدَّمْعَ لَا بِخِلَابِهِ	يَوْمَ الْوَدَاعِ، عَلَى رُسُومِ الْمَعْهَدِ
وَسَأَلْتُ طَيْرَ الدَّوْحِ: كَمْ مِثْلِي شَجَا	بَأَيْنِئِهِ وَحَنِئِنِهِ الْمُتَرَدِّدِ؟
نَادَيْتُهُ وَمَدَامِعِي مُنْهَلَّةٌ	أَيَّنَ الْخَلَى مِنْ الشَّجَى الْمُكْمَدِ؟
لَوْ كُنْتُ مِثْلِي مَا لَبِثْتُ مَلَاوَةً	وَهَتَفْتُ فِي غُصْنِ النَّقَا الْمُتَأَوِّدِ ^(٤٠)

إن اللوحة تبدأ بمشهد الأطباء، لكي تبعث من خلاله انطباعين متضادين، فى موقفين مختلفين، انطباع (الشجن)، وانطباع (المرح). أما الشجن، فيحل عندما يرى وادى الحمى، وقد أصبح مسرحاً للآرام. ومع أن كلمة (المسرح) توحى باكتظاظ المكان بالعيون السوداء والرقاب الفارهة، والقذود الرشيقة، فإن الإحساس المتولد هو الشجن الرائح الغادى: (هل فيك ذو شجن يروح ويغتدى؟) ولقد بدت أحاسيس الشجن، رغم وجود عناصر الجمال لأنها عناصر بلا صدى أو مرايا، عناصر مفردة،

لا مزدوجة. وهى تكتسب قيمتها وقوتها، عندما تتجاوب مع عناصر المحبوبة الفاتنة، فتثير فى هذه الحالة المرح، بدلاً من الشجو:

مِنْ كُلِّ فَاتِنَةٍ تَلَفَّتْ جِدُّهَا مَرَحًا كَسَالِفَةِ الْغَزَالِ الْأَغْيَدِ

إن الشجن الذى ولدته لمحة الصورة البصرية فى صدر اللوحة، سوف يبحث عن صداها فى شكل صورة سمعية تالية. وهذا الصدى سوف ينمو نمواً دقيقاً فى خطوات متتالية. ولنلاحظ قبل أن نتتبع هذه الخطوات، أن الصورة السمعية، احتلت أفقاً أعلى من أفق الصورة البصرية. فإذا كان مسرح الآرام فى مستوى النظر، وكائناته التى تثير الشجن أو المرح، تدب على الأرض، فإن أفق الصورة البصرية، على اختلاف درجات إيحائها المنبعثة من صوت الغراب أو أصوات الحمام، يتجسد فى مكان (أعلى من مستوى النظر)، إنه قادم من قمم الأشجار أو من جوف السماء. وقد يكون فى هذا التسامى الحسى المنظور بمنبع الصورة، لون من الإيحاء بتسامى الأحاسيس، والارتفاع بها بعيداً عن تراب الأرض، حتى لو كان تراب وادى الحمى.

ولنتأمل الآن فى خطوات النمو التى ميزت الصورة السمعية، إن الخطوة الأولى، صدر فيها الصوت من طرف واحد من أطراف الصورة، فقد نعى الغراب الأسود، فارتاع قلب المحب الشجى، دون أن ينبس:

كَيْفَ السُّلُوُ وَمَا سَمِعْتُ حَمَائِمًا يَنْدُبْنَ إِلَّا كُنْتُ أَوَّلَ مُنْشِدٍ؟

ولنلاحظ فى بناء الصورة هنا، معنى الامتداد الزمنى بالقياس إلى الصورة الأولى، فقد أوحى عبارة (ما سمعت... إلا كنت) بدورة التكرار اللانهائية، كما أوحى أفعال التفضيل فى نهاية البيت بجماعية الاستجابة لصوت الحمام، مع فردية الشاعر وخصوصيتها، وبالحرص على التنافس والسبق فى درجات العشق، وقد كان العاشق الصوفى ينشد:

كُلُّ مَنْ فِي حِمَاكَ يَهْوَاكَ لَكِنْ أَنَا وَحْدِي بِكُلِّ مَنْ فِي حِمَاكَ

ولقد جاءت الخطوة الثالثة من خطوات نمو الصورة السمعية، فلم تكتف بأن يكون لطرفي الصورة دور في بناء الصوت، ولكنها نمت ذلك الدور، فأصبحت حواراً بين الطرفين. ولم تعد مهمة العاشق الأرضي، أن يكتفى بتلقى الصوت من أعلى، وإنما أصبح قادراً، وقد تسامى العشق، أن يصدر الصوت إلى أعلى، وأن يسأل مَنْ هم في قمم الأشجار وجوف السماء:

وَسَأَلْتُ طَيْرَ الدَّوْحِ: كَمْ مِثْلِي شَجَاً بِأَنْيَسِهِ وَحَنِيسِهِ الْمُتَرَدِّدِ؟

بل أصبح من حقه أن يعلن قهر الصفاء والسمو التقليدي للصوت العالي، وأنه في النهاية صوت (خلى)، لا يقاس بعمق وصدق صوت (شجى) مثله، بل إن الطائر في النهاية، لو كان يحمل ما يحمل العاشق الأرضي من وجد وصبابة، لما استراح على غصنه الناعم المتأود لحظة:

لَوْ كُنْتُ مِثْلِي مَا لَبِثْتُ مَلَاوَةً وَهَتَفْتُ فِي غُصْنِ النَّقَا الْمُتَأَوِّدِ

وهكذا يظهر العاشق (الهائم)، في نفس الثوب الفني الذي ظهر به العاشق المتجلد، لأنه في الحالتين شاعر، قبل أن يكون عاشقاً.

الشاعرية التي تستنفر الحواس، هي إذن المثير والوعاء المشكل للمشاعر؛ ومن ثم، فإنها تتجلى بوسائلها الفنية المتشابهة، على اختلاف المشاعر المثارة، وكما تجلت من قبل في صورة العاشق (المتجلد). والعاشق (الهائم) يمكن كذلك أن يتجلى في صورة (الفارس) المحارب. وهي صورة كثيرة الورد في شعر عنتره، تمتزج بالعشق حيناً في مثل قوله:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرِّمَاحُ نَوَاهِلُ مِني وَبَيْضُ الْهِنْدِ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي
فَوِيدَتْ تَقْبِيلَ السُّيُوفِ، لِأَنَّهَا لَمَعَتْ كَبَارِقِ ثَغْرِكَ الْمُتَبَسِّمِ

وتخلص للحظة قاسية حيناً آخر في مثل قوله:

إِنَّ الْمَنِيَّةَ لَوْ تُمَثَّلُ، مُثِّلْتُ مِثْلِي إِذَا نَزَلُوا بِضْنِكَ الْمَنْزِلِ
وَالْخَيْلُ سَاهِمَةٌ الْوُجُوهَ كَأَنَّمَا تُسْقَى فَوَارِسُهَا نَقِيعَ الْحَنْظَلِ

والموت والخيـل شاغلان رئيسيان من شواغل الشاعر المحارب القديم، فأحدهما يعين على مواجهة الآخر، أو دفع شبحه، أو الفرار منه. ولقد كان الشاعر القديم يتحدث عن الموت عادة، باعتباره لحظة مجردة، وقدراً قد يكون عشوائياً، كما كان يقول زهير:

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبَطَ عَشَوَاءَ، مَنْ تُصِيبُ تُمِيتُهُ، وَمَنْ تُخْطِي يُعَمِّرُ، فَيَهْرَمُ

وقد يكون كامناً في نقطة مجهولة، لكنه يمسك بيده طرف الخيط، ويتحكم في لحظة القرار، كما كان يقول طرفة بن العبد:

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى لَكَالطُّوْلُ الْمُرْخَى وَثَنِيَاهُ بِالْيَدِ
مَتَى مَا يَشَأْ يَوْمًا، يَقْدُهُ لِحَتْفِهِ وَمَنْ يَكُ فِي حَبْلِ الْمَنِيَّةِ يَنْقَدُ

لكن عنتره لم يواجه الموت، على أنه مجرد لحظة قدرية، لكنه واجهه على أنه كائن قوى ومهيـب، لكنه هو أيضاً كذلك؛ ومن ثم فإن الموت لو يمثـل، لتجسد في صورة عنتره، يتأهب للقاءه ويراه، ولا حاجز بينهما، ولكن ذلك لا يدفعه إلى الخوف، بقدر ما يدفعه إلى المقاومة:

وَلَقَدْ لَقِيتُ الْمَوْتَ يَوْمَ لَقِيتُهُ مُتَسَرِّبًا وَالسَّيْفُ لَمْ يَتَسَرَّبِلْ^(٤١)
فَرَأَيْتُنَا مَا بَيْنَنَا مِنْ حَاجِزٍ إِلَّا الْجَنُّ وَنَصْلُ أَبِيضٍ مِفْصَلِ^(٤٢)
ذَكَرْتُ أَشَقُّ بِهِ الْجَمَاجِمَ فِي الْوَعَى وَأَقُولُ لَا تَقْطَعُ يَمِينُ الصَّيْقَلِ^(٤٣)

وإذا كان يتسربل في مواجهة الموت، ويلقاه بسيف عار، كلما أعانه على شق الجماجم، دعا لصانعه بسلامة اليمين. فإنه يتحرك ويناور، ويُقدِّم ويحجم على الحصان؛ ومن ثم فإنه جزء من عدته الضرورية في ملاقاته الموت، ولهذا فإن

عينى الشاعر، تسلطان الضوء على عدة الفارس، حتى نسمع وجيب قلبه، ونشم رائحة عرقه، ونحس بوهج حرارته:

وَلَرُبَّ مَشْعَلَةٍ وَزَعَتْ رَعَالَهَا	بِمُقْلَصٍ نَهْدِ الْمَرَائِلِ هَيْكَلٍ ^(٤٤)
سَلِسِ الْمُعَذَّرِ لَاحِقِ أَقْرَابِهِ	مُتَقَلِّبِ عَيْثًا بِفَأْسِ الْمِسْحَلِ ^(٤٥)
نَهْدِ الْقَطَاةِ، كَأَنَّهَا مِنْ صَخْرَةٍ	مَلَسَاءَ يَغْشَاهَا الْمَسِيلُ بِمَخْفِلِ ^(٤٦)
وَكَأَنَّ هَارِيَهُ إِذَا اسْتَقْبَلَتْهُ	جِذْعُ أَذَلٍّ، وَكَانَ غَيْرَ مُذَلٍّ ^(٤٧)
وَكَأَنَّ مَخْرَجَ رَوْحِهِ فِي وَجْهِهِ	سِرْبَانٍ كَانَا مَوْلَجَيْنِ لِجَيَّالٍ ^(٤٨)
وَلَهُ حَوَافِرُ مُوثِقِ تَرْكِيْبُهَا	صُمُّ النَّسُورِ، كَأَنَّهَا مِنْ جَنْدَلٍ ^(٤٩)
وَلَهُ عَسِيبٌ ذُو سَبِيبٍ بَالِغِ	مِثْلُ الرِّدَاءِ عَلَى الْغِنَى الْمُفْضِلِ ^(٥٠)
وَكَأَنَّ مَشْيَتَهُ إِذَا نَهْنَهَتْهُ	بِالنَّكْلِ مِشْيَةً شَارِبٍ مُسْتَعْجِلِ ^(٥١)
فَعَلَيْهِ أَقْتَحِمُ الْهِيَاجَ تَقَحُّمًا	فِيهَا وَأَنْقَضُ أَنْقِضَاضِ الْأَجْدَلِ ^(٥٢)

إننا أمام لوحة متكاملة، إطارها الفارس، ولوحتها وبؤرتها الفرس، فالفرس لم يظهر على امتداد أبيات اللوحة التسعة، إلا مرتين: مرة في البيت الأول (وزعت رعالها)، ومرة في البيت الأخير (أقتحم الهياج). وبين هاتين اللقطتين، وعلى امتداد اللوحة، كان الفرس هو موضع التصوير ولكى يتم إحكام التصوير، فقد تسربت إلى اللوحة كثير من مفردات الطبيعة الحية أو الجامدة، وهى مفردات رغم اتساع المسافات بينها، تلتقى جميعاً حول الصلابة والحركة بدرجاتها المختلفة، فأيديه وأرجله التى يركل بها، صلبة مرتفعة، وعجيزته تجمع بين نعومة الصخرة الملساء، وصلابتها، وجريان الماء حولها. أما الرقبة، فهى جذع شجرة عظيمة، قُلِّمَتْ أغصانه. وهل هناك أعمق من نفق الضبع فى الصحراء، حتى يشبه به أنف الفرس، أو مخرج روحه فى وجهه؟ أما الحوافر، فقد قُدَّتْ من الصخور. وهذه الصلابة لا تحجب ملامح الجمال عن الحصان الهيب، فالذيل الطويل

السابع ، خصل من الشعر، تذكر بثوب الغنى الذى يجره وراءه ، ويتبختر به .
والمشية الراقصة ، عندما تنهذه باللجام ، تذكر بالثمل المستعجل ، تدفعه العجلة لأن
يسرع ، ويمنعه خدر الأعضاء وثقلها ، فيجئ مشيه شبيه الرقصة ، مزيجاً من السرعة
والإبطاء معاً .

على هذا النحو ، تحفر الصورة التى يبينها عنتره فى وجدان المتلقى ، لأن
الحواس المستنفرة ، تحسن التقاطها ، وتعرف كيف تجمع بينها ، وترجم عن
المشاعر من خلالها . وهى إذ تلتقطها من الأعماق ، تدفع بها إلى الأعماق ، وإذ
تنزعها من جواهر الأشياء ، تستطيع أن تتغلب على عوارض كثيرة ، قد تتغير بتغير
الزمان أو المكان ، أو حتى بتغير اللغات ؛ فيبقى الجوهر الأصيل للبناء الشعرى ، كما
تمثله عنتره وصاغه ، خالداً وباقياً وممتعاً .

الهوامش

- (١) محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، ص١٥٢، تحقيق محمود شاكر.
- (٢) عجل بالشيء: تغطي به، وتجلل الشيء: غطاه، واعتاد الشيء وعكف عليه: لازمه.
- (٣) د. النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج١، ص١٢١.
- (٤) انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر الأنباري، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون، ص٢٩٣ وما بعدها، دار المعارف، الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٠م.
- (٥) قال الأصمعي: يقال: ردم ثوبك أي رقعته، ويقال: ثوب مردم أي مرقع، يقول: هل ترك الشعراء شيئاً يرقع؟.
- (٦) أزمع الفراق: عزم عليه، الركاب: الإبل، زم الركاب: جعل لها زمماً.
- (٧) راع: أفزع، حب الخمخم: آخر ما يبس من النبات.
- (٨) الحلوبة: الإبل التي أطاقت أن يحمل عليها، الخوافي: ريش مؤخر الجناح، الأسحم: الأسود.
- (٩) عباس حسن، النحو الوافي، ج٤، ص٤٢٢، دار المعارف، الطبعة السابعة، سنة ١٩٨٦م.
- (١٠) يختلف هذا التأويل عما فسر به القدماء الأبيات، ويمكن رؤية نموذج لتفسيرهم، عند الأنباري، المرجع السابق، ص٣٠٣ وما بعدها.
- (١١) تستبيك: تذهب بعقلك، بذى غروب: أي بثغر ذى غروب، وغروب الأسنان حدها، واضح: أبيض والصورة كناية عن الابتسامة.

(١٢) الفارة: وعاء المسك، القسيمة: المرأة الحسننة الوجه، والعوارض الأسنان الضواحك.

(١٣) الروضة: مكان يجتمع إليه الماء فيكثر نبتة، أنف: بكر لم تراعى، غيث قليل الدمن: مطر خفيف، ليس بمعلم: غير معروفة ولا مطروقة.

(١٤) بكر ثرة: باكورة المطر القوية، قرارة كالدرهم: بقعة ماء لامعة مستديرة.

(١٥) السح والتسكاب: الصب، لم يتصرم: لم ينقطع.

(١٦) بارح: زائل، التغريد: التطريب، المترنم: المغنى قليلاً لا يرفع صوته.

(١٧) هزج: سريع الصوت، الأجذم: المقطوع اليد.

(١٨) طبقات الشعراء، طبعة لندن، سنة ١٩٠٢م، ص ١٣٠.

(١٩) المعجم الوسيط، ج ١، ص ٣٢، معجم اللغة العربية، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٥.

(٢٠) انظر الفيزوزبادى، القاموس المحيط، ج ١، ص ٥٠، طبعة الحلبي، سنة ١٩٥٢.

(٢١) شرح القصائد السبع الطوال، ص ٢٩٤.

(٢٢) الأدهم: الأسود، سراة الفرس: أعلاه.

(٢٣) الحشية: الفراش، عبل الشوى: غليظ القوائم والعظام، النهدي: الضخم،

المراكل: ما يركل به من رجل أو قدم، المحزم: موضع الحزام.

(٢٤) شدنية: ناقة يمنية، محروم الشراب: لا لبن فيها، مصرم: عقيم.

(٢٥) خطارة: تخطر بذيلها وتحركه، غب السرى: بعد قطع رحلة الليل، كناية

عن عدم تعبها رغم كثرة السير، زيافة: مسرعة، تطس الأكام: تضرب

الروابي، ميثم: شديد الوطء.

(٢٦) أقص: أكسر، قريب بين المنسمين: صفة لذكر النعام الذى تتقارب أظافر خفه، مصلم: مقطوع الأذن.

(٢٧) حزق: جماعات النياق، أعجم طمطم: راعى الإبل، العبد الأعجمى.

(٢٨) الحدج: هودج النساء، مخيم: ضربت عليه خيمة.

(٢٩) صعل: صغير الرأس، ذى العشيرة: اسم موضع.

(٣٠) تنأى: تبعد، الدف الوحشى: الجانب الأيمن، المؤوم: ذو الرأس القبيح.

(٣١) جنيب: بجانبها، عطفت: التفتت.

(٣٢) الرداع: اسم موضع، قصب أجش: قصب يتكسر.

(٣٣) الرُب: الطلاء، الكحيل: القطران، معقد: مغلى، حش: أوقد.

(٣٤) ينباع: ينبع، الذفرى: ما خلف الأذن، الجسرة: الطويلة، زيافة: سريعة،

الفنيق المكدم: الفحل الغليظ.

(٣٥) الآرام: جمع رثم، الظباء الخالصة البياض، الشجن: الهم والحزن.

(٣٦) المعالم: ما يستدل به، الدرس: العفاء، أوهى: ضعف، بان: ابتعد وغاب.

(٣٧) السالفة: صفحة العنق، ومهوى القرط. الأغيد: الذى يتثنى عنقه دلالاً.

(٣٨) يشجى: يحزن، النوى: البعد، يروع: يخيف.

(٣٩) السلو: النسيان.

(٤٠) الملاوة: البرهة، النقا: قطعة الرمل تنقاد فى احدوداب، المتأود: المتثنى.

(٤١) متسريل: لابس عدة الحرب، السيف غير مسريل: مسلول.

(٤٢) المجن: الترس، نصل أبيض مفصل: حد سيف قاطع.

(٤٣) سيف ذكر: حديدى قوى، الوغى: الحرب، الصيقل: شحاذ السيوف.

(٤٤) مشعلة : كتيبة منهزمة ، وزعت : فرقت ، رعالها : جموعها ، مقلص : فرس
طويل القوائم ، نهد : مرتفع ، هيكل : ضخمة .

(٤٥) المعذر : مكان اللجام ، لاحق أقرابه : ضامر الخاصرة ، فأس المسحل : حديدة
اللجام .

(٤٦) القطة : عجز الفرس ، محفل : موضع كثير المياه .

(٤٧) الهادي : العنق ، جذع أُذِلَّ : جذع شجرة قطعت أغصانه .

(٤٨) مخرج روحه : موضع تنفسه أو منخاره ، السرب : السرداب ، مولج : مدخل .

(٤٩) النسور : اللحم في باطن الحافر ، صم : صلب ، الجندل : الصخر

(٥٠) عسيب : ذيل ، سبيب : خصلة الشعر ، السابغ الضافى .

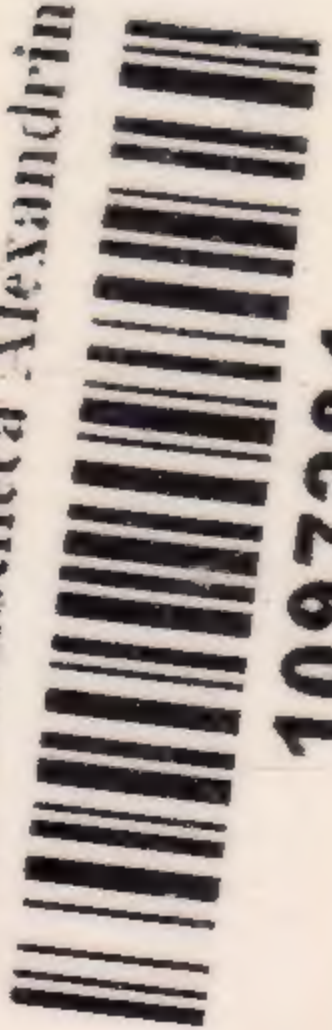
(٥١) نهته : زجرته ، النكل : اللجام .

(٥٢) الهياج : المعارك ، الأجدل : الصقر .

الفهرس

الموضوع	صفحة
تصدير .. عبد العزيز سعود البابطين	٣
تقديم .. د. محمد مصطفى أبو شوارب	١١
العلاقات الرأسية والأفقية في القصيدة	
(قصيدة ثعلبة بن صُعير) .. د. محمد حماسة عبد اللطيف	٢٣
البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة	
(قصيدة سحيم عبد بني الحسحاس) .. د. محمد حماسة عبد اللطيف	٥٥
نونية ابن زيدون .. أ.د. فوزي عيسى	٨٩
صلوات في هيكل الحب .. أ.د. فوزي عيسى	١٢٣
الإنسان: نماذج ومواقف "حاتم الطائي" .. أ.د. صلاح رزق	١٧٩
الصراع بين الذات والآخر في بائية المتنبي .. أ.د. شفيع السيد	٢٢٩
ثنائية الحياة والموت في قصيدة "الربيع ووادي النيل" .. أ.د. شفيع السيد	٢٥٣
"من أنت يا نفسي؟" لميخائيل نعيمة .. أ.د. شفيع السيد	٢٦٩
الصحراء... والحواس المستنفرة "قراءة في شعر عنتره" .. أ.د. أحمد درويش	٢٨١

مكتبة
Bibliotheca Alexandrina



1097281



مكتبة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري